



Testimonios, oralidad y territorio en *Chubut, libertad y tierra* (2019)

Maximiliano de la Puente^(*) y Lorena Díaz Quiroga^(**)

Resumen

En este trabajo analizaremos el documental Chubut, libertad y tierra (2019), del realizador patagónico Carlos Echeverría, que aborda la problemática de las tierras en manos de latifundistas extranjeros en el extremo sur del país. Nos interesará la puesta en escena de los testimonios orales, especialmente las grabaciones en audio del principal protagonista sobre el cual gira el film: el médico Juan Carlos Espina, diputado nacional por la Unión Cívica Radical Intransigente y fundador del partido político "Libertad y tierra", localizado principalmente en la ciudad de El Maitén, provincia de Chubut. El análisis de las diversas imágenes de archivo con las que se trabaja en la película, para la reconstrucción de una parte muy importante y poco conocida de la historia reciente de la región, será otro de los focos de este trabajo. Nos ocuparemos, finalmente, del imaginario territorial, regional y espacial que el film pone en escena. Testimonios, oralidad y territorio son elaborados en conjunto para abordar memorias subalternas, dejadas de lado por la historiografía nacionalista, y para dar cuenta de un imaginario vinculado a las luchas tanto del pasado como del presente de los pueblos originarios.

Palabras clave: Cine; Testimonios; Oralidad; Patagonia.

Testimonies, orality and territory in *Chubut, libertad y tierra* (2019)

Abstract

In this paper, we will analyse the documentary Chubut, libertad y tierra (2019), by the Patagonian filmmaker Carlos Echeverría, which addresses the issue of land in the hands of foreign landowners in the far south of the country. We will be interested in the staging of oral testimonies, especially the audio recordings of the main protagonist around whom the film revolves: the doctor Juan Carlos Espina, national deputy for the Unión Cívica Radical Intransigente and founder of the political party "Libertad y tierra", based in the city of El Maitén, in the province of Chubut. The analysis of the various archive images used in the film to reconstruct a very important and little-known part of the region's recent history will be another focus of this work. Finally, we will deal with the territorial, regional and spatial imaginary that the film stages. Testimonies, orality and territory are elaborated together to address subaltern memories, neglected by nationalist historiography, and to account for an imaginary linked to the past and present struggles of the native peoples.

Keywords: Cinema; Testimonies; Orality; Patagonia.

^(*) Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura y Doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires. UBA). Investigador Adjunto (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Instituto de Investigaciones Gino Germani. UBA). Argentina. E-mail: maxidelapuente@gmail.com; midelapuente@conicet.gov.ar ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>

^(**) Egresada de la Carrera de Dirección de Fotografía (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). Licenciada en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (Universidad Nacional de San Martín). Doctorando en Artes (Universidad Nacional de las Artes). Argentina. E-mail: lodikua@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2865-3292>



Testimonios, oralidad y territorio en *Chubut, libertad y tierra* (2019)

1. Introducción

En este trabajo nos referiremos al último documental del realizador patagónico Carlos Echeverría: *Chubut, libertad y tierra*, que fue terminado en 2018 y estrenado comercialmente en 2019 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y en el cine Gaumont de la Ciudad de Buenos Aires. El film ha participado de varios festivales internacionales, como el Festival Internacional de Mar del Plata y el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz, y en distintos festivales nacionales, Cine en Grande y el Festival Audiovisual Bariloche, entre otros. Además, ha circulado por diversas ciudades patagónicas, como es usual con la obra de Echeverría. Ha sido proyectado en las localidades de El Maitén, Camarones y en otros lugares que son referidos en el documental.

La película utiliza la figura ficticia de una joven en un viaje de la costa a la cordillera chubutense, para reconstruir la historia real de un médico rural de El Maitén, Juan Carlos Espina, quien fue uno de los fundadores del partido “Libertad y Tierra” y diputado nacional por la Unión Cívica Radical Intransigente en la década del sesenta. El partido fundado por Espina proponía una reforma agraria en Chubut y abogaba por los derechos de los pobladores originarios. Se incluían en esa reforma a los terrenos apropiados desde finales del siglo XIX por la Compañía Argentina de Tierras del Sur (*Argentine Southern Land Company Limited*), de capitales británicos, propietaria de grandes extensiones de tierra en la Patagonia argentina. En varios momentos de la película se hace hincapié en el fluido vínculo que existía con Londres: por ejemplo, en el material fotográfico y filmico de archivo que muestra la visita de los príncipes de Inglaterra al casco de la estancia Pilcañeu, así como en la correspondencia que los gerentes de las estancias mantenían con los accionistas de la compañía en el Reino Unido, tal como también lo documenta la bibliografía específica al respecto (Minieri, 2006).

Este trabajo se estructura alrededor de la utilización de los testimonios, la oralidad y la construcción del territorio patagónico como un itinerario espectral, en el que se superponen pasado y presente, en el film de Carlos Echeverría. En un primer momento, nos detenemos en las maneras en las que los diversos archivos que estructuran la investigación se ponen en juego en el documental. Damos cuenta, a la vez, de las múltiples capas narrativas e historias entrelazadas que lo componen, con un fuerte énfasis en las luchas de los pueblos originarios expulsados de sus territorios por las compañías latifundistas extranjeras, que actúan en complicidad con el estado argentino. Señalamos y analizamos también la polifonía de voces y testimonios que entran en juego en el film, desde el mismo origen del proyecto, que cubren un arco narrativo que se extiende desde lo íntimo pasando brevemente por la biografía del realizador, a lo colectivo, con las miradas de los pobladores mapuche que aún hoy resisten en su territorio las lógicas de las estancias, además de recuperar en la voz del propio Espina la experiencia política de “Libertad y Tierra” en los años sesenta. El punto de vista biográfico asume así un carácter decididamente colectivo y político, al exponer la situación de los pueblos originarios. Nos referimos, a su vez, al sistema testimonial a través del que se articula el documental, que tiene como eje aglutinante la voz *over* del personaje de ficción encarnado en la nieta del médico rural. Abordamos luego las implicancias que tiene el uso de imágenes de personas anónimas, quienes son a la vez las grandes protagonistas del documental: nos referimos a las fotografías de los rostros de los antiguos pobladores mapuche, que habitaban en las comunidades que visitaba el médico rural. Esto constituye un rasgo recurrente en las representaciones patagónicas, en donde los integrantes de los sectores subalternos no son reconocidos por sus nombres, ni individualizados como personajes a través de sus historias familiares o personales, tornándose así como representativos de un colectivo. Señalamos, por su parte, la importancia que tiene *Chubut...* como narración patagónica, desde la costa a la cordillera, que elabora una mirada alternativa a la establecida sobre la región desde los grandes centros urbanos, uniendo, al mismo tiempo, situaciones de despojo, represión y asesinatos que entrelazan al pasado con el presente, lo que indica que nos encontramos ante un conflicto que está muy lejos de resolverse, tal como demuestra el film. La reflexión y el acento sobre este tipo

de problemáticas, ancladas territorialmente en la Patagonia, constituye un rasgo recurrente en los documentales de Carlos Echeverría, uno de los realizadores más destacados de esa región. *Chubut...* pone así en escena un tipo de escritura cinematográfica ligada al itinerario, en donde tienen lugar vivencias, recuerdos y afectos relacionados a experiencias de lucha que constituyen una mirada disidente, y que contrasta con el poder hegemónico centralista. En las conclusiones, finalizamos destacando el valor de este documental, en tanto da visibilidad a memorias subalternas en relación a las luchas por el territorio en el sur argentino.

2. Narración y archivo

En cuanto a material de archivo gráfico, destacamos las páginas del diario *Decimos* de la ciudad de Esquel, en la década del sesenta. Allí el grupo fundador de “Libertad y Tierra” expresaba sus ideas sobre una reforma agraria inmediata y profunda. Sobre el final de la película se muestra otro archivo clave, cuando la protagonista visita el Archivo Provincial de la Memoria de Chubut, ubicado en la ciudad de Trelew. Allí se pueden ver las diversas fichas que los gobiernos militares llevaban sobre la actividad política de los militantes del partido fundado por Espina, quienes eran vigilados y caratulados como “comunistas”. Por este motivo, la dictadura cívico-ecclesiástico-militar que tomó el poder en 1976 decidió expulsar al médico de las distintas reparticiones públicas en las que trabajaba.

El documental de Echeverría utiliza muchas capas narrativas para contar varias historias entrelazadas: la de la agrupación política, la del médico, la de los pobladores expulsados de sus tierras por las diversas compañías extranjeras que se instalaron en el sur, y la presencia de la empresa británica en la región. Y por supuesto el marco general: el contexto histórico de la Patagonia que repercute en el presente. El uso de personajes ficticios (la joven Nahue que interpreta el papel de la nieta de Espina y va en busca de la historia de su abuelo, y Fernanda, estudiante de Historia, quienes se encuentran a lo largo del viaje) sirve para enlazar todas estas capas. Y funciona narrativamente para que los hechos no sean presentados expositiva y linealmente sino para que, a través de estos personajes, el espectador fuera adentrándose progresivamente en estas temáticas. Para Echeverría, Nahue representa al público (ya que su avance en el viaje ocurre a la par del descubrimiento por parte de los espectadores de las problemáticas abordadas) y Fernanda brinda testimonio y certeza histórica a determinados hechos. Este personaje es interpretado por Pilar Pérez, una historiadora de la ciudad de Bariloche que investiga la cesión de tierras por parte del estado argentino a grandes terratenientes. Echeverría manifiesta que “es un documental con apoyo de la ficción (...) son tantas historias que se entrecruzan, que necesitaba un vector para hacerle fácil al espectador la unificación. Necesitaba que los personajes descubrieran esos temas, no que lo vayan diciendo didácticamente”.¹ La inclusión de una historiadora en el film es precisamente un recurso que tiene como objetivo convencer y hacer verosímil la narración, la Historia opera así como sustento de la legitimación del relato.

3. La representación de las voces de la Patagonia

La temática sobre la apropiación y explotación de la tierra en Chubut por parte de compañías inglesas es un asunto que el realizador conocía desde niño. Su abuelo materno llegó a ser administrador de estancias y su madre vivió allí en su infancia. Ella le informó cómo eran las paupérrimas condiciones de vida de los trabajadores en el campo y la situación de los mapuche-tehuelches expulsados de esas tierras, a quienes muchas veces no les quedaba otra opción que trabajar como peones para los mismos estancieros. Por parte de su historia familiar, él conocía entonces esas realidades. La figura alrededor de la cual gira el documental, el médico Juan Carlos Espina, era colega y amigo de su padre. Ya en la década del setenta, al realizador le había llamado la atención el compromiso de Espina, ese sentido social con el que ejercía la medicina. En 1987, luego de haber estrenado *Juan, como si nada hubiera sucedido*, una de sus películas más reconocidas, Echeverría retoma el contacto con el médico y mantiene una serie de

¹ Carlos Echeverría, comunicación personal, 15 de junio de 2020.

conversaciones con él. Hablan allí sobre “Libertad y Tierra”, aquella experiencia política de los años sesenta. Desde ese momento Echeverría siente el deseo de llevar a cabo este documental,² uniéndose con lo que desde mucho antes tenía necesidad de contar: la historia de los pobladores patagónicos a quienes despojaron, la complicidad de las autoridades estatales con las compañías extranjeras en la apropiación de territorios, la conformación de esa matriz latifundista que dio lugar a la configuración social y económica de la región. En ese momento sólo pudo registrar el audio de aquellas entrevistas. La financiación del documental se presentaba muy difícil en Argentina para aquella época. Las únicas ayudas viables eran las extranjeras, y no era el perfil de película que los posibles inversores estaban interesados en financiar: no buscaban temas latinoamericanos, esperaban al menos “alguna historia europea o un europeo en el cuadro, un tema como la reforma agraria no lo iban a dejar pasar”.³

La oralidad ocupa un lugar destacado tanto en la propia génesis como en el desarrollo del proyecto, a través de los testimonios que la familia del realizador le fue transmitiendo desde su infancia, y mediante la voz del propio Espina, que atraviesa y da sentido a las diversas problemáticas articuladas en el film. Las memorias privadas devienen públicas, los recuerdos personales se tornan colectivos. Pensamos aquí al testimonio como “un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado” (Ricoeur, 2004, p. 210). Gracias a los testimonios presentes en *Chubut...* se visibilizan los sufrimientos de los pobladores de la Patagonia y las condiciones de explotación en que viven, que en algunas ocasiones han sido obliteradas por el poder encarnado en los latifundios, las fuerzas de represión y el Estado. Tanto estos pobladores como los compañeros de militancia de Espina actúan como testigos, en el sentido en que lo señala Jelin: son quienes vivieron las experiencias en carne propia y pueden “dar testimonio”, es decir, narrarlas; y son también aquellos que presenciaron algún acontecimiento como observadores, en tercera persona (2002, p. 80). Este último caso se verifica en los amigos del médico, fundador de “Libertad y Tierra”. Ellos están allí, en el film, para dar testimonio de su vida y su militancia.

El proyecto tuvo que esperar durante varios años, mientras tanto Echeverría continuó con otros desarrollos, hasta que a partir de 2005 empezó a darle forma y realizó unos viajes de investigación a la zona. En el año 2000, Espina murió en la ciudad de Buenos Aires. En sus últimos años había estado muy enfermo, sólo quedaban aquellos audios de los años 80 que iban a resultar un archivo esencial para el film. Lograr todos los testimonios que aparecen en el documental no fue una tarea sencilla. Echeverría conocía con anterioridad a algunos entrevistados y pudo acceder a ellos más fácilmente, otros tardaron hasta diez años para aceptar ser grabados. Las investigaciones que realizó para otros proyectos (especialmente para su documental *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia*, estrenado en 2008) derivaron en información vital para este film. Por ejemplo, el testimonio de Rodolfo Prane, un hombre del pueblo de Tecka, sobre los desalojos a pobladores mapuche en 1937, le permitió conocer a su hermano, Cipriano Prane, *lonko* mapuche de la zona de Nahuel Pan, quien había sido desalojado junto a su familia. De esta manera, el documental se complejizó obteniendo una serie de testimonios de distintos sectores. La mirada biográfica, personal, opera en el film cómo expresión política, en tanto “aparece como representante o portavoz de una causa” (Aprea, 2015, p. 105). El testimonio de Prane resume el proceso de expulsión que sufrieron los pobladores mapuche a lo largo de los años, sumándose a las fotografías de la época y a una filmación que retrata la vida de los peones rurales.

Las entrevistas a dos viudas de ex-gerentes de estancias de la Compañía Argentina de Tierras del Sur permiten conocer la postura de aquellos cercanos a los intereses de la empresa inglesa. De esta manera se puede acceder al complejo entramado político-cultural que implicaba la presencia de los ingleses en la región. Las entrevistadas cuentan cómo se elegía a quienes iban a ascender en la compañía y cómo se moldeaba la vida de sus integrantes. De esta forma explican que desde la casa matriz se imponía la cultura británica entre sus empleados de mayor rango: mayordomos y gerentes generales. El personal que ocupaba puestos jerárquicos debía conformar familia con mujeres anglosajonas, para poder obtener el visto bueno de la empresa. Ellas eran

² Carlos Echeverría, comunicación personal, 15 de junio de 2020.

³ Carlos Echeverría, comunicación personal, 15 de junio de 2020.

Maximiliano de la Puente y Lorena Díaz Quiroga

las encargadas de transmitir las costumbres y los modos de ser en el ámbito doméstico. Las casas principales de las estancias emulaban a las mansiones de campo del Reino Unido. Las mujeres narran esas escenas diarias de la vida rural y lo hacen con mucha naturalidad, desde su punto de vista, como integrantes también de la compañía extranjera. A la vez le cuentan a la protagonista cómo era la vida de los peones. La voz *over* del personaje de Nahue está presente en gran parte del film para articular todas las amplias ramas que se van desprendiendo de esta narración patagónica. El sistema de testimonios es apoyado así por la voz de la nieta, que va uniendo esos puntos abordados por la narración oral de los personajes reales.

4. Poner en escena otras imágenes

Con respecto al uso de archivo, como se mencionó anteriormente, existen en la película los documentos históricos: libros, archivos de la compañía inglesa, mapas catastrales y documentos fílmicos que dan cuenta de momentos clave (como la visita de los príncipes ingleses Eduardo y Jorge de Windsor, y la elección presidencial en 1958, entre otros sucesos). También se encuentran fotografías. Entre ellas señalamos que, si bien algunas poseen el mismo carácter documental que los demás archivos, hay una serie que tiene una categoría especial que las sitúa en otro nivel. Es decir, no solo aportan información sobre la época, sino que arman un contrapunto con los documentos oficiales y nos muestran la otra cara de la opulencia patagónica en las estancias. Estas imágenes no se amoldan a las representaciones comunes sobre la región en aquella época. Vemos a los pobladores mapuche, a los integrantes de la comunidad rural que visitaba el doctor Espina. Son imágenes colectivas, no hay grandes nombres. Muestran los rostros de los expropiados de sus tierras. En estas fotografías podemos acceder a la vida cotidiana en las colonias agrícolas donde los mapuche habían quedado relegados. Esta secuencia de imágenes está situada al principio del largometraje, antes que las posteriores escenas con la presencia de los testimoniados.

5. El presente mira al pasado

La película muestra la ardua tarea de investigación, el resultado de muchos años de realización amalgama esta compleja red de historias de comunidades e individuos con el marco global de la historia patagónica de casi todo el siglo XX. A la vez se utiliza, como dijimos anteriormente, a personajes ficticios. Echeverría sostiene que en ese sentido, *Chubut, libertad y tierra* le resultó una suerte de experimentación previa a un futuro largometraje de ficción en su obra.⁴

Narrar la película a través de este viaje intrapatagónico, de la costa a la cordillera, fue una de las decisiones más importantes tomadas por el director. El viaje se constituye como un tópico central alrededor del cual el relato se organiza, a la vez que el tren cobra importancia como figura narrativa y tema histórico: el ferrocarril significó la concreción de la política y el lobby británico. Algo importante a destacar es que no hay miradas “porteño céntricas” que cuenten esta historia. La narración es exclusivamente patagónica. Se mezclan dos temporalidades: la del recorrido y la que Nahue narra una vez que lo terminó y está de regreso en la costa chubutense.

Cerca del final, la película se detiene en Cushamen, territorio que fue escenario de la represión a los mapuche y del asesinato de Santiago Maldonado, quien había participado de un corte de ruta en relación a las luchas de la comunidad por las tierras. El activista anarquista fue desaparecido luego de la persecución llevada adelante por la Gendarmería Nacional el 1 de agosto de 2017. Su cuerpo sin vida apareció meses después en las aguas del río Chubut, en una zona que ya había sido rastrillada anteriormente. Las escenas sobre el Lof Cushamen fueron realizadas casi siete años antes de este episodio. El rodaje tomó varios años, al momento de la edición de la película la muerte de Maldonado ya había ocurrido. Entonces en el film se señala este nuevo hecho de violencia y a la vez se retoman los sucesos que dieron origen a la colonia agrícola y pastoril Cushamen a fines del siglo XIX, y el posterior despojo del cual fue objeto a lo largo del siglo XX. En ese momento el estado argentino concedió a los mapuche algunas leguas de tierra fiscal, cercanas al río Chubut y lindantes con los territorios que ya entonces pertenecían a la

⁴ Carlos Echeverría, comunicación personal, 15 de junio de 2020.

Compañía. Durante el siglo XX la empresa advirtió que parte de la colonia agrícola mapuche tenía acceso al río. Entonces recurrieron a diversas maniobras para sacar a los mapuche, acorralándolos en sectores más áridos. Hubieron modificaciones a los mapas catastrales, anexiones furtivas de campos y desalojos. Los conflictos del pasado de esa región se extienden al presente.

En una escena anterior, las dos protagonistas de la película llegan a otro territorio recuperado por los mapuche: el Lof Santa Rosa Leleque. Luego de la visita a los pobladores, Nahue y Fernanda conversan en un momento sobre los procesos de auto reconocimiento y sentido de pertenencia por parte de los mapuche. La escena, que fue en parte improvisada, tiene un sentido de vigencia y actualidad que hace que sea imposible no ligarla con el presente. A su vez, establece una fuerte relación con todo lo narrado anteriormente en la película. Ese pasado de despojo y expropiación de los pueblos originarios expone las continuidades de estas situaciones en la actualidad (la compañía inglesa ya no existe, pero los terrenos siguen en manos extranjeras, ahora en poder de la empresa Benetton). La propuesta política de “Libertad y Tierra” tiene también un importante paralelismo con el proceso actual que atraviesa una parte de la población mapuche, en la que existe una tendencia de regreso a las tierras ancestrales, luego de haber vivido en las ciudades, y una intención de recuperar sus territorios.

6. La Patagonia como itinerario

Aún en su diversidad, la extensa filmografía y la trayectoria de Carlos Echeverría presenta una característica común: se trata de una cinematografía que busca correrse del centro. La región central se ha constituido como productora hegemónica de relatos audiovisuales en nuestro país. Buenos Aires concentra el principal polo productivo cinematográfico y televisivo profesional: la mayor cantidad de casas productoras, espacios de formación, pantallas de distribución, etc. Si bien han existido políticas tendientes a lograr una mayor federalización como los concursos federales de promoción y fomento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la apertura de sedes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) en otras provincias, y la creación de nodos audiovisuales en distintas partes del país (a raíz de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual), estas medidas no poseen una continuidad sostenida. En términos fácticos resultan un tímido inicio de un proceso de descentralización. Tal discontinuidad se debe a diversos factores. No sólo lo económico prima, sino que hay una matriz fuertemente arraigada que privilegia de diversas maneras lo producido en el centro (principalmente en Buenos Aires), por sobre las realizaciones de las provincias.

Como en muchos otros de sus documentales, el film de Echeverría pone en escena la representación de un territorio vasto y con una profunda carga simbólica como es el ámbito patagónico. La Patagonia se constituye como un campo de disputa entre distintos actores sociales. Que estos conflictos y tensiones aparezcan cada vez más frecuentemente en nuestra filmografía nacional y que vengan de la mano de realizadores que conocen de manera directa el territorio no es un dato menor. Entre algunos ejemplos podemos mencionar las películas documentales de Federico Palma, cineasta ubicado en Bariloche, con su documental *Exilio de Malvinas* (2016), Nicolás Detry nacido en Villa La Angostura con *Troperos* (2018) y Natalia Cano, nacida en Buenos Aires y radicada en Bariloche desde 1997, con sus largometrajes *Escondidos al Oeste del Pichi Leufu* (2011) y *Gigantes* (2020).

Las obras de Echeverría: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), *Pacto de silencio* (2007), *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008), o la propia *Chubut, libertad y tierra*, dan cuenta de una parte importante de las historias ocurridas en Río Negro, Chubut y Santa Cruz. Y elaboran a la vez un imaginario consistente sobre la región, una configuración hecha de presencias pero también de acechantes ausencias espectrales. La melancolía hauntológica (Fisher, 2021, p. 245), que implica una conflictividad irresuelta entre los imaginarios de futuros perdidos y la persistencia de los fantasmas de la historia como posibilidades porvenir, es un rasgo recurrente en las películas de Echeverría. Son estos fantasmas de futuro constituidos por la esperanza revolucionaria que implica una reforma agraria en la Patagonia argentina, como establecía la plataforma partidaria de “Libertad y tierra” en la década del sesenta, los que ahora

nos acechan. Las producciones generadas desde el territorio, que lo centran como espacio preferencial para generar una reflexión acerca de la historia de nuestro país, o para mostrar las experiencias de los habitantes más marginados y/o arrasados por la fuerza genocida de la civilización occidental, encarnada en este caso en el Estado argentino, constituyen una constante en el cine del realizador barilochense.

Depetris Chauvin (2019) afirma que, junto a los estudios del pasado, empezaron a aparecer en el cine latinoamericano formas narrativas que corresponden a un “giro espacial”. Este no solo se aplica a problemáticas inherentes a la geografía humana, sino que ha sido adoptado en varias disciplinas sociales para habilitar “perspectivas críticas que atienden a la espacialidad de las formaciones discursivas, las relaciones sociales, la política y las prácticas de representación” (Soja en Depetris Chauvin, 2019, p. 1). El concepto de “producción del espacio” de Lefebvre, por su parte, permite considerar a los lugares “como el resultado de las contradicciones sociales inherentes a ellos” (Depetris Chauvin, 2019, p. 191). La Patagonia es un espacio que viene producido socialmente, en tanto constituye un lugar en el que se llevó a cabo el despojamiento que han sufrido y siguen padeciendo los pueblos originarios. El giro espacial nos permite analizar bajo otra matriz las políticas del Estado hacia los pueblos originarios. Podemos ver que desde el principio las representaciones raciales y nacionalistas emanadas por parte del Estado y la sociedad incidieron también en políticas territoriales concretas. La asignación de las tierras de los mapuche luego de la intervención estatal estuvieron signadas por el segregacionismo:

cuando se analiza la relación entre población y territorio –entendiendo su dimensión material y simbólica– nos encontramos con un racismo estructural histórico que produjo, en el largo plazo, la estratificación y jerarquización de los pobladores del interior rionegrino una vez incorporado a la matriz Estado-nación-territorio. Al mismo tiempo, los presupuestos sobre las personas –sus hábitos y prácticas– permean el territorio. (Cano y Pérez, 2019, p. 131).

Depetris retoma de Harvey (1990) el concepto de conciencia espacial, mediante el cual se reconoce cómo el espacio repercute en la biografía de una persona, y también de una comunidad. Asimismo, esta conciencia da cuenta de una serie de conocimientos compartidos que constituyen el imaginario geográfico. Es decir que a partir de este imaginario colectivo se va construyendo y reconfigurando un espacio. *Chubut...* pone en escena el enfrentamiento entre dos concepciones imaginales (Dipaola, 2010) distintas: la de los pueblos originarios, por un lado, que implica un tipo de relación armónica con su entorno que convive en tensión frente a aquella otra, tecnocientífica, genocida y explotadora de los recursos naturales, encarnada en los latifundios ingleses y en el estado-nación argentino, por el otro.

Dentro de las formas de escritura cartográfica (y cinematográfica) que menciona Depetris, se puede pensar que *Chubut...* opta por el itinerario. De Certeau (1999) relaciona al mismo con la narración y la representación de un espacio a través de una historia. Según el autor, ocurre lo contrario con el mapa, el cual se vincula más que nada con un conocimiento totalizante. El itinerario de *Chubut* nos proporciona la posibilidad de acompañar a la protagonista del documental, Nahue, siguiendo el derrotero que hizo el médico rural varias décadas atrás, desde la costa atlántica a la cordillera patagónica. El primero de los puntos de este itinerario afectivo, cargado de vivencias, recuerdos y experiencias de lucha, se configura como el punto de partida y el de llegada del documental, construyendo un relato circular. El film nos entrega así una mirada otra sobre el espacio, una perspectiva alternativa a la que suele provenir principalmente de Buenos Aires, en el marco de un país tan centralista como el nuestro. De Certeau (en Depetris Chauvin, 2019, p. 26) se refiere a prácticas de movilidad que proveen de nuevos sentidos que transforman un lugar en un espacio. El recorrido entonces nos permite relacionar una geografía con experiencias humanas. Según Caquard y Taylor (2009) el cine permite aunar mapas e itinerarios: “la comprensión de los lugares en la geografía cotidiana se relaciona a experiencias, recuerdos, afectos e imágenes que los diversos enfoques del arte cinematográfico puede evocar y movilizar.” (Depetris Chauvin, 2019, p. 293). Las vivencias que presenta el documental de Carlos Echeverría solo pueden producirse en ese espacio determinado, con sus características tan particulares. *Chubut, libertad y tierra* pone en escena la situación de

desprotección en la que viven los pueblos originarios enfrentados a los grandes oligopolios terratenientes.

7. Conclusiones

Para finalizar, señalamos que *Chubut, Libertad y tierra* construye un sistema apoyado en cuatro tipos de testimonios: los compañeros de trabajo de Espina, que muestran su compromiso ineludible como médico rural; los amigos de militancia, con quienes elaboró el proyecto político de “Libertad y Tierra”; las viudas inglesas de los gerentes de estancias, que dan cuenta de las formas de apropiación extranjera en la Patagonia, así como de los usos y costumbres de esos latifundios; y los pobladores mapuche, quienes abordan la expropiación de sus tierras, y actualizan el conflicto al exponer los problemas que aún hoy mantienen con los dueños de esos territorios. Estos testimonios suelen estar tomados en planos cercanos, típicamente primeros planos o medios cortos, por lo que la atención se focaliza en los micromovimientos, los tonos, los gestos, los rostros, los silencios (Aprea, 2015, p. 109-110). A la vez, los testigos son entrevistados en sus casas o en sus ámbitos de trabajo, esto es, en sus propios entornos, en los que se mueven con familiaridad. La puesta en escena construye así una “sensación de falta de mediación entre quienes hablan y quienes ven y escuchan” (Aprea, 2015, p. 110), al estrecharse e intensificarse la proximidad entre los testigos y los espectadores.

La contraposición de perspectivas que aborda la película de Echeverría nos permite asistir a las tensiones y las disputas por las memorias de diversos actores sociales, en relación a la lucha por las tierras en el sur argentino. Una confrontación que se vehiculiza en la presencia de memorias hegemónicas y subalternas. La irrupción de las memorias de los sectores tradicionalmente marginados de la historia oficial, como las de los pobladores mapuche, se expresa mediante “La apertura de la historia oral hacia el uso de los testimonios” (Aprea, 2015, p. 97). Los testimonios orales suelen ser acompañados en muchos casos por fotografías de la época, con el fin de cumplir una condición de referencialidad, verosimilitud y legitimidad histórica, propia del género documental. Este material de archivo adquiere un “valor indicial” (Aprea, 2015, p. 77), de forma tal que los eventos “recordados por los testigos se verifican porque existen estos registros que dan cuenta de su existencia” (Aprea, 2015, p. 77).

En la última película de Echeverría podemos ver varios aspectos similares que recorren su filmografía, algunos a nivel formal y otros que tienen que ver con su metodología de trabajo. La investigación profunda, la búsqueda de testimonios adyacentes para corroborar informaciones y el volver siempre que sea posible al lugar donde sucedieron las historias para buscar algo más, sostienen la construcción de narraciones sólidas y a la vez sumamente complejas. La utilización de protagonistas ficticios o no, que funcionan como una suerte de alter ego del realizador, también es una constante: esto se observa en el escritor Osvaldo Bayer en *Cuarentena, exilio y regreso* (1983), en el periodista Esteban Buch, en *Juan, como si nada hubiera sucedido* y en el personaje de Nahue en *Chubut, libertad y tierra*. El entrecruzamiento de diversos ejes del pasado argentino para hablar de nuestro presente es también un factor reconocido en su filmografía, así como su manera de narrar que hace que en sus películas se generen preguntas e inquietudes profundas en el espectador. Si hacemos un recorrido por todas sus películas, podrían ser vistas como distintas capas o aristas de una misma, dolorosa historia: la que habla de nuestro pasado y explica nuestro presente. A la vez de un compromiso con el oficio de narrar, hay en ellas el pacto ético de un realizador, dado entre otros factores por otorgar visibilidad a quienes no suelen tener acceso a la agenda pública: los pobladores originarios de la Patagonia, los trabajadores explotados y expropiados, y los familiares de detenidos-desaparecidos durante la dictadura, entre otros. En este proceso de traer el pasado al presente, sus películas operan como “documentales de memoria” (Aprea, 2015, p. 73): a la distancia temporal con los acontecimientos narrados en *Chubut...* le sucede un procedimiento de actualización de los mismos, a través de la puesta en escena de los testimonios, un recurso preponderante en esta película en particular y en el resto de su filmografía en general. Son las palabras de los testigos las que traen el pasado al presente del lenguaje cinematográfico. Este procedimiento de mediación implica así “la reconstrucción de un proceso diegético histórico” (Aprea, 2015, p. 79). El énfasis en las historias personales de los testigos, en sus perspectivas subjetivas, vincula

Maximiliano de la Puente y Lorena Díaz Quiroga

los testimonios a las prácticas propias de la historia oral. La introducción en el documental de puntos de vista que expresan memorias largamente marginadas y obturadas forman parte de la reelaboración y la irrupción en el ámbito público de identidades colectivas, como las de los pobladores mapuche.

Filmes como *Chubut, Libertad y tierra* hacen de esta manera un aporte insoslayable a las disputas por los sentidos de las memorias del pasado de nuestro país, desde una perspectiva inherentemente regional. Un punto de vista que moviliza preconcepciones y que nos permite conocer otras experiencias y deconstruir imaginarios.

Bibliografía

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Cano, N. y Pérez, P. (2019). Racismo, fijación y movilidad social en los parajes del oeste del Pichileufú. En L. Cañuqueo et al. (Ed.), *La tierra de los otros. La dimensión territorial del genocidio indígena y sus efectos en el presente*. Viedma: Editorial UNRN.
- Caquard, S. y Taylor, F. (2009). What is Cinematic Cartography?. *The Cartographic Journal* 46 (1): 5-8, British Cartographic Society.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. Recuperado de <https://www.larcommons.net/site/books/m/10.25154/book3/>
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dipaola, E. (2010). *La producción imaginal de lo social*. Trabajo presentado en las VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología, La Plata. Resumen recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/106669>
- Fisher, M. (2021). *K-Punk- Volumen 3. Escritos reunidos e inéditos (Reflexiones, Comunismo ácido y entrevistas)*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Harvey, D. (1990). Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination. *Annals of the Association of Geographers* 80: 418-34.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI.
- Minieri, R. (2006). *Ese ajeno sur*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ficha técnica *Chubut, libertad y tierra* (2019):

Director: Carlos Echeverría.
Dirección de fotografía: Carlos Echeverría.
Sonido: Mariano Cordero, Sol Bonangelino, Martina Cianis.
Productor: Paula Zyngierman, Carlos Echeverría.
Varios: Paula Zyngierman, Hernan Lindenbaum.
Música: Luis Chavez Chavez.
Casa productora: MaravillaCine.
Guión: Carlos Echeverría.
Montaje: Carlos Echeverría.

Recepción: 26/04/2022
Evaluado: 07/07/2022
Versión Final: 08/08/2022