

Escobar, Paz; “Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)”.

Historia Regional. Sección Historia. ISP N° 3, Villa Constitución, Año XXXVI, N° 48, Enero-Abril 2023, pp. 1-14, ISSN 2469-0732.

<http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/index>



Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)

Paz Escobar^(*)

Resumen

*Cada período crea sus propios espacios sociales; esto hace posible distinguir diferentes momentos históricos a partir de tales construcciones. El análisis del modo en que el audiovisual construye dimensiones espacio-temporales evidencia los regímenes de visibilidad que definen qué conflictos sociales y políticos quedan dentro o fuera del cuadro. Por caso, la región patagónica es excesivamente representada como un vasto y desierto territorio, que invita a la contemplación, o a la posibilidad de una aventura por paisajes “de ensueño”, reforzando así el imaginario turístico. Dicho esto, nos proponemos indagar sobre las imágenes y narrativas audiovisuales como parte de las disputas en la producción social del territorio patagónico a partir de *Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia* (2008). Esta docuficción del cineasta Carlos Echeverría documenta el viaje de un grupo de esquiladores provenientes del noreste argentino, que “hacen temporada” en distintas estancias a través de las provincias patagónicas. El artículo propone que film constituye un archivo de “sometimiento y resistencia” del pasado reciente de la región.*

Palabras clave: Cine; Patagonia; Archivo; Testimonio; Territorio.

Archives of subalternity: territory and testimonies in *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* [Dear Mara. Letters of a journey around Patagonia] (Carlos Echeverría, 2008)

*Each period creates its own social spaces. It is therefore possible to distinguish various historical moments from such constructions. The analysis of how the audiovisual constructs space-time dimensions reveals the regimes of visibility that define which social and political conflicts stay within or outside the picture. The Patagonia region, for instance, has been excessively represented as a vast, deserted territory: a place for contemplation or for adventures in “dream-like” landscapes. This representation reinforces the touristic imaginary. This paper analyses cinematic images and narratives —as part of the struggles in the social production— in *Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia* (2008). This docu-fiction directed by Carlos Echeverría registers the journey of a group of sheepshearers coming from Argentinian northwest to work for the shearing season in several Patagonian sheep farms [estancias]. We propose that the film constitutes an archive of subjugation and resistance of the recent past of the region.*

Keywords: Cinema; Patagonia; Archive; Testimony; Territory.

^(*) Doctora en Historia (Universidad Nacional de La Plata), Licenciada en Historia (Universidad Nacional de la Patagonia. UNP). Docente Investigadora (Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. UNP). Integrante del Comité Directivo del Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales (UNP). Argentina. Email: escobar.pax@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2022-1903>



Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)

Introducción

Las formas en que las producciones cinematográficas y audiovisuales argentinas han construido identidades, memorias y representaciones de la región patagónica -en una escena social siempre contradictoria- ha sido materia de análisis de diferentes autorxs (Romano, 1991; Carreño, 2005, 2006; Tranchini, 2010; Haase, 2016; Villarroel, 2010; Levinson, 2012; Rosas, 2014; Escobar 2016, 2017, 2018, 2019; Rodríguez, 2015; Rodríguez Marino et al, 2015, 2016; Kejner y Flores, 2018; Gattás Vargas, 2017, 2021; Zaidenweg, 2017; Depetris Chauvin, 2019). Específicamente en lo que se refiere a films ficcionales argentinos producidos hasta la década del '70 del siglo XX, en su mayoría promovieron dos representaciones de la Patagonia: la tierra yerma e inhóspita sustento del imaginario de la región como castigo o “tierra maldita”; y también, pero sobre todo, como tierra promisoría, metáfora de la potencial grandeza nacional, asociada a discursos modernizadores. Esta dimensión se entrelaza con los discursos y representaciones “regionalistas”, que han construido tanto diversos actores subalternos (Pérez Álvarez, 2021), como dominantes (Pérez Álvarez, 2017).

Posteriormente, en el cine argentino producido desde la década del '80, se evidencia una representación mayoritaria de Patagonia *for export*, afín al imaginario turístico, corrimiento que expresa “a nivel simbólico los cambios que el neoliberalismo produjo en toda América Latina, pero que encuentra, en la parte más austral del continente, específicas coordenadas e imaginarios” (Escobar; 2017, 2018). Sin embargo, es necesario matizar esta afirmación ya que investigaciones recientes (Faklicov, 2007; Dobrée, 2014, 2016, 2018; Kejner, 2017, 2018, 2020) detectan representaciones diversas que se producen según los equipos de producción sean exógenos o locales. Como bien concluyen Julia Kejner y Silvana Flores: “la mirada externa de la región tiende a perpetuar los imaginarios dominantes de ella, reproduciendo la idea de desolación y adversidad del sur del país, mientras que en oposición a esa mirada, los directores locales construyen una Patagonia atravesada por las dificultades económicas y las distancias con los centros del país, pero no por ello gélida, sino más bien cálida” (2018, p. 161). Estas diferencias no son meramente formales, sino que las disímiles estéticas y narrativas proponen tácitamente formas de producción del espacio, las cuales forman parte de los proyectos políticos y económicos / que están en disputa en Patagonia.

En esta línea de interrogaciones es que se propone el análisis del film *Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia* (2008). Parte del interés reside en que su director es el cineasta barilocheño Carlos Echeverría¹ quien, por un lado, ha hecho de la Patagonia el territorio predilecto de su filmografía² y, por otro, es un director emblemático y profusamente estudiado en relación al documental contemporáneo, cine político y procesos de memoria de la dictadura, exilio y transición democrática³. La doble dimensión de Echeverría, al mismo tiempo

¹ Nacido en 1958 en Bariloche se formó como documentalista en la Universidad del Cine HFF de Munich (Alemania), donde en 1982 filmó su primera película: *Situaciones en el límite*. Además de desempeñarse como director, lo hizo como camarógrafo, montajista, guionista, periodista y docente. Viviendo en Alemania realizó *Cuarentena* (1983), basada en el exilio de Osvaldo Bayer. En la realización de un documental sobre el secuestro de Juan Marcos Herman ocurrido en julio de 1977, fue el primer cineasta argentino que expuso públicamente -ya en democracia- a militares represores de la dictadura militar argentina de 1976-1983. Fruto de ese trabajo fue su documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987). Entre los años 1990 y 1994 fue realizador de una decena de reportes de investigación periodística que se difundieron a través de -Der Spiegel TV- (Alemania) y el programa “Edición Plus” de Telefé. Dirigió luego los documentales *Los Chicos y la Calle* (2001), *Pacto de Silencio* (2006) y *Querida Mara, Cartas de un viaje por la Patagonia* (2008). Durante 2009 se sumó a la realización de la serie documental *Huellas de un Siglo* de la TV Pública Argentina, donde dirigió cinco capítulos. En 2018 estrenó su último documental *Chubut, tierra y libertad*. De 2010 a 2016 fue Director de Radio Nacional Bariloche. Actualmente es docente en el área Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego. Información extraída de <https://peliculasnobles.com/peliculas/chubut-libertad-y-tierra/>

² *El Gringo loco, invierno en la Patagonia* (mediometraje) (1984), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) y *Pacto de silencio* (2006) fueron rodadas en Bariloche y sus inmediaciones. *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008) si bien hay fragmentos filmados en Corrientes y Buenos Aires, la mayoría del documental transcurre a lo largo de la región patagónica de norte a sur de la misma, recorriendo además sus subregiones: cordilleranas, costeras y el Alto Valle de Río Negro. *Chubut, libertad y tierra* (2018) recorre desde costa a cordillera la mencionada provincia.

³ A modo de ejemplo citamos solo algunos estudios críticos sobre este cineasta: “Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso*, de Carlos Echeverría” (Margulis, 2011); “*Cuarentena, exilio y regreso*: viaje, memoria y transición

“patagónico” y referente del documentalismo a nivel nacional, y la narrativa emergente (Williams, 1980)⁴ cuestionadora del discurso hegemónico sobre la región, ameritan el análisis de *Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia*.

El film documenta el viaje de un grupo de esquiladores, proveniente del noreste de Argentina, que 'hacen temporada' en distintas estancias a través de las provincias patagónicas. Si bien la narración sigue los avatares del grupo, se hace foco en uno de ellos: José Luis, un joven padre correntino. Es su relato personal el que estructura cronológicamente la narración de la película. Así, el tiempo de la historia (aunque no se da en orden cronológico) empieza con la partida de José Luis hacia General Acha (provincia de La Pampa) y finaliza con imágenes de él un año más tarde haciendo trabajo temporal en el gran Buenos Aires. El documental está narrado desde un observador homodiegético que queda invisible, pero que formaría parte del grupo de esquiladores, según su afirmación al inicio del film: -"Yo estoy aquí, acompañando. Soy uno más" (*Querida Mara* 00:02:09). Este observador también comenta e interpreta situaciones que se desarrollan en la diégesis, mediante correspondencia epistolar que sostiene con una mujer llamada Mara.

A partir de un análisis contextual (del modo de producción del film y del recorrido previo bio-filmográfico del director) y textual (que en este caso refiere específicamente a la forma de utilización de los archivos visuales, orales, los modos de hibridación genérica y la puesta en tensión entre imagen y sonido), identificamos relaciones intertextuales sobre las representaciones de sujetos y las relaciones que establecen entre sí y con su entorno. Postulamos entonces que el film de Echeverría constituye un archivo de “sometimiento y resistencia” del pasado reciente de la región patagónica.

Carlos Echeverría: domicilio existencial y mirada excéntrica sobre Patagonia

Como señalamos anteriormente, las narraciones e imágenes hegemónicas sobre el territorio patagónico están construidas a partir de un centro cultural autodenominado nacional. Este imprime una mirada exotizante y de excepcionalidad sobre la región, que es afín al imaginario turístico.

Teniendo en cuenta el recorrido biográfico y filmográfico de Carlos Echeverría sostenemos que su mirada sobre la Patagonia es ex céntrica, esto es: se distancia de las hegemónicas ya que sus películas cuestionan y tensan las prácticas de subalternización, e historizan agenciamientos, culturas y prácticas de los sujetos representados que construyen el territorio. Esta mirada parte, por un lado, de su posición estético política general: entiende al cine como una herramienta de denuncia del reparto desigual de los bienes materiales y simbólicos del mundo. O, en otras palabras, Echeverría señala en “todas sus producciones los diversos, sutiles o explícitos modos de la exclusión del otro en el paradigma del nacionalismo estatal: modos de exclusión que no deberían quedar, otra vez, fuera de archivo” (Bartalini, 2020, p. 3-4).

Es importante aclarar que esta afirmación sobre la mirada del cineasta no se relaciona con el hecho de que se haya criado en el Noroeste Patagónico; pensarlo así sería caer en el determinismo geográfico. Más bien entendemos que la Patagonia, para él, es lo que Rodolfo Kush (1978) denominó “domicilio existencial”, es decir es una unidad geocultural desde la que se piensan los grupos que comparten un suelo y unos saberes comunitarios ligados a éste. Echeverría lo hace desde la Patagonia, siempre en relación con las circunstancias políticas

democrática en el cine documental argentino” (Aimaretti, 2014); “Militancia, dictadura y pasado reciente: Juan como si nada hubiera sucedido, un complejo constructo de la memoria” (Bustelo y Gabardi, 2009); “Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre *Juan, como si nada hubiera sucedido*” (Socolovsky, 2011); “La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa” (Piedras, 2012); “Una memoria crítica de la dictadura: *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría” (Liberczuk, 2016); “*Juan, como si nada hubiera sucedido*: arte de intervención en la historia del país” (Sebastián, 2016); “El tejido de la memoria revolucionaria desde *Juan, como si nada hubiera sucedido* hasta *M*” (Giacomelli, 2017); “Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Entre lo performativo y el dispositivo” (Taccetta, 2018); “Entre nosotros se ocultaron... El flujo de los criminales de guerra nazis a la Argentina y su representación en nuestro cine” (Zylberman, 2017).

⁴ Aquí adherimos a la noción de hegemonía cultural, ya que, como el resto de las prácticas culturales, la cinematográfica puede pensarse en términos de lo que Raymond Williams (1980) distinguió como dominante, residual y emergente para pensar la convivencia en el tiempo de discursos heterogéneos asociados a diferentes proyecciones sobre la organización social, que implican disputas en torno a las memorias e identidades de los pueblos y territorios.

“Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)”

generales de su tiempo. El domicilio existencial se evidencia también en la necesidad de narrar lo que la vivencia cercana presenta ante su mirada. Echeverría interpreta a la luz de contextos histórico-sociales generales su propia historia familiar. Por ejemplo, entrevistado por Luciana Avilés cuenta que:

Viajaba de chico a toda la región. Visitaba estancias a través de familiares que trabajaban ahí. Mi abuelo, el papá de mi mamá, era administrador de campos chicos. Era un tipo que hacía muy mal sus contratos, prácticamente no ganaba un mango pero tenía la posibilidad de quedarse viviendo ahí. A los dueños de las estancias esto les convenía, porque hacía arreglos de palabra. Tuvo una vida itinerante con mi abuela y con sus hijos, entre ellos mi mamá. Giraron por Río Negro, Neuquén y Chile. (Echeverría citado en Avilés, 2019).

Más adelante en la misma entrevista, Echeverría reflexiona sobre el origen situado de su horizonte como cineasta que habitó parte de su vida en el noroeste patagónico:

Hay muchas cosas que salen directamente de adentro. Yo creo que lo que se trata acá, constituye las bases de mi ideología. Está muy presente desde mi niñez. Y yo lo quise mostrar de una forma interna para reforzar la identidad patagónica, nuestras historias. Estoy seguro de haberlo puesto todo (Echeverría citado en Avilés, 2019).

Es decir, hay una experiencia vital y una posición ideológica que confluyen en los modos de producción y decisiones estético-narrativas con las que se realizó el film a analizar.

Querida Mara...: estrategias fronterizas entre el documental y la ficción

La película de Echeverría puede inscribirse dentro de una tendencia del cine latinoamericano cuya politización se manifiesta a través del diálogo tenso entre el registro ficcional y no ficcional, que imprime una *estrategia fronteriza* (Doll, 2012). Esta noción es interesante aquí ya que dialoga con el propio objeto de investigación, el imaginario geográfico patagónico, que todavía es percibido como frontera en el estricto sentido roquista, como límite entre la civilización y la barbarie, entre lo habitado y lo deshabitado. De modo indirecto, también podemos asociar esta noción a la obra de Echeverría en general a partir de las observaciones realizadas por Pablo Piedras y Lior Zylberman en una entrevista realizada al cineasta para la *Revista Cine Documental* (2011). Allí señalan que Echeverría está en un “lugar intermedio, de transición” (Piedras y Zilberman, 2011) entre el documental moderno y el clásico. Por su arte la investigadora literaria Christina Enders postula que *Querida Mara...* se inscribe dentro de la docuficción (2019).

Un primer análisis de las estrategias estilísticas del film está en consonancia con lo planteado desde diversas indagaciones por otros investigadores. Podríamos aludir a la imagen de “yuxtaposiciones extrañas” (Nichols, 1997, p. 75) en tanto estilo híbrido que utiliza técnicas y recursos asociados a diferentes modalidades del documental. Por un lado, muchos fragmentos tanto a nivel visual como sonoro son densamente informativos e interpretativos (a modo de declaración editorial), propios del documental expositivo. Muchos de ellos aluden a la historia y la historiografía de la región para explicar –por momentos de manera muy didactizante– que lo que observamos es el resultado de un inacabado proceso de expoliaciones y despojos producidos por las clases dominantes y sus funcionarios estatales a través siglo y medio. Y al mismo tiempo hay escenas que podríamos asociar al documental de observación: aquellas que dejan que los acontecimientos se desarrollen siguiendo su propio ritmo sin explicación ni intervención de voz off ni música extradiegética, sino las voces de los propios “actores sociales” (Nichols, 1997) o el sonido diegético. Aquí son escenas de trabajo y momentos de descanso del grupo de esquiladores. Algunas escenas incluso, exponen algún conflicto entre trabajadores y su “patrón” directo (el contratista de la comparsa de esquila).



Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia (16:02)

Asimismo, a nivel sonoro se introduce un narrador ficcional que se presenta como un trabajador más que integra la comparsa de esquila. Pero este personaje, mediante su voz off, cumple varias funciones: es informante e interpretante no solo del devenir cotidiano del grupo de trabajadores del que formaría parte, sino que da información de nombres y fechas históricas y su importancia en el presente de la narración, interpreta los procesos y la relación pasado-presente, interpreta las disputas por las memorias y los modos en que algunas se erigen como oficiales o hegemónicas, etc. Es decir, un tipo de voz off característica de la modalidad expositiva del documental. Esta voz se explica, en parte, porque *Querida Mara*... quiere dar cuenta no solo de las circunstancias, sufrimientos y condiciones laborales y de vida de una comparsa de esquila, sino que ese viaje le permite imbricar –a partir de ese recorrido espacial por la vastedad patagónica– la experiencia presente de esos trabajadores (y en particular la historia de uno de ellos, José Luis, el joven padre de familia, quien vehiculiza la narración) con distintos momentos y procesos de la historia de Patagonia (desde el siglo XIX hasta mediados del XX) atravesados por conflictos que profundizaron las desigualdades padecidas por los sujetos subalternizados (muchos de ellos de origen mapuche, ya que parte de la derrota histórica implicó el proceso de proletarización de los integrantes de las comunidades originarias).

En otros momentos, es esa misma voz la que subraya en primera persona las emociones y sentires de quien extraña a una persona que ama y un lugar que añora. En esos pasajes de las cartas leídas, cuasi poéticos, sobresale la nostalgia y el desarraigo. Por ejemplo: “Vivir lo que se dice vivir, se hará cuando todo esto acabe” (*Querida Mara*, 50:57). Ese tono es recurrente en las interpretaciones de las dimensiones del tiempo y la distancia que le son impuestas a alguien que viaja por necesidad económica, con el sufrimiento que eso conlleva no solo por lo que deja, sino por lo forzosamente precario del viaje y las estadías (pasan frío, su dieta es a base de carne ovina, se bañan en los mismos galpones que trabajan, etc). Por ejemplo, dirá la voz del narrador –mientras se ven planos largos de la hacienda que describen cómo cae una nieve tardía (están en plena primavera) al tiempo que se introduce música clásica (“El clave bien temperado”, libros I y II, de Johann Sebastian Bach)–:

San Ramón: espejos multiplicados que separan vedando el otro lado. Los patrones regocijados mirándose en los espejos de los jardines. Yuxtaposición de la miseria: los peones estrellados en espejos obsoletos. Yuxtaposición del miedo: la disposición sobre la que se estructura la estancia cuida marcar la rigidez de los límites. El espacio cercenado ante el horror de reconocer a quienes habitamos la barraca. Está bien claro que aquí no pertenecemos. [se detiene la música]

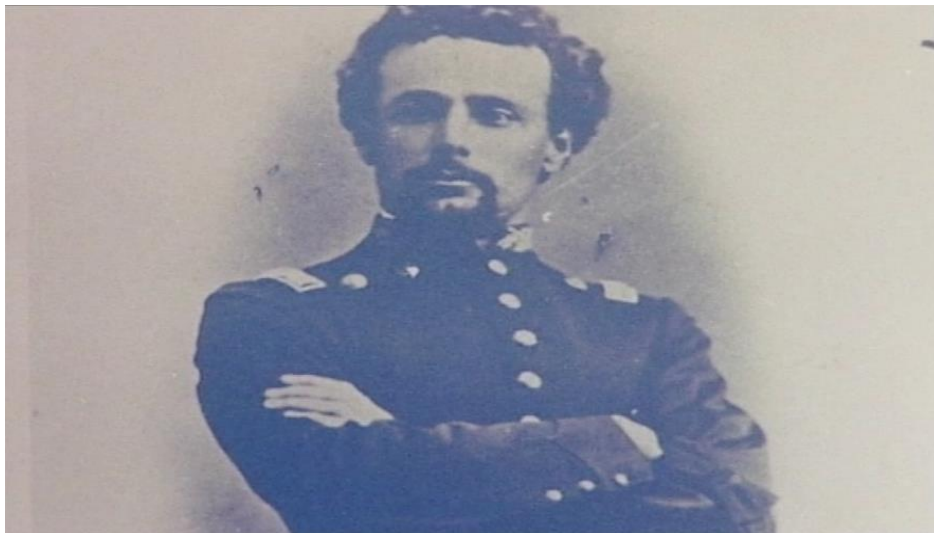
“Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)”

Sabés...Basta que te diga que dormimos en un garaje, en el altillo del galgón de esquila. (*Querida Mara*.... 14:05).

La decisión de incorporar la narración en off no formaba parte del proyecto original de la película, la cual tuvo un extensísimo proceso de producción. Durante siete años Echeverría estuvo en contacto con esa comparsa de esquila para lograr un documental de observación. Este procedimiento buscaba evitar el recurso de las entrevistas. Sin embargo, una vez que comenzó la filmación notó que los conflictos que había observado no aparecían, esto le llevó a alterar su plan original. El director relata que:

[E]l trabajo del esquilador es tan precario [y] lo que estaba sucediendo era que la presencia de la cámara provocaba ciertos reparos en sus comportamientos y testimonios por miedo a perder el trabajo. Allí es cuando decido agregar el relato en voz off. Este aporta un elemento personal ya que a mí me gusta mucho incluir la historia en los trabajos que hago. Así va surgiendo lo de las cartas tomando como punto de partida las cartas reales que yo les escribía en su momento a mi novia y a mis hijos. (Echeverría citado en Piedras y Zilberman, 2011).

Archivos de la subalternidad



Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia (17:16 y 17:42)

A medida que la comparsa de esquila va recorriendo y arribando a distintas estancias, pueblos y ciudades de la Patagonia –y en ese sentido, el film registra la heterogeneidad de los modos de poblamiento de la región, que no es solo rural– se superponen los *inserts* de fotos antiguas e imágenes de lugares emblemáticos para incorporar información contextual o interpretación de procesos históricos allí acontecidos.

En tal sentido podemos pensar al propio documental como una suerte de “archivo audiovisual” que plantea que cada espacio tiene su historia y contiene marcas/escenarios/artefactos que disputan memorias contenciosas. En general, las imágenes fijas que se insertan ilustran algún pasaje de derrota de la “historia de los vencidos”: observamos fotos de militares con participación importante en la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia. Por ejemplo, aparece la fotografía de uno de los generales del ejército de Roca, Villegas, a la que se suma por única vez una voz en off diferente (que encarnaría la de este personaje histórico). Dicha voz off lee pasajes de sus *Apuntes de Campaña* mientras se suceden fotos fijas de familias mapuche, de los lonkos Namuncurá e Inacayal, de las cartas intercambiadas entre jefes mapuches y funcionarios del Estado Argentino. El pasaje leído reflexiona:

Sábado 25 de noviembre de 1882. Creo que, dentro de poco tiempo, podré comunicar al país el sometimiento de la mayor parte de los indios que habitan el cuadrilátero formado por los ríos Neuquén y Limay, cordillera de los Andes y el lago Nahuel Huapi [...] Dichosos de nosotros si arrancamos de la oscuridad a aquellos seres desgraciados que habitan sus solitarias quebradas y les marcamos el sendero que conduce a la prosperidad y el bienestar. (*Querida Mara...* 20: 31).

Esa cita sonora contrasta con la imagen de la contemporaneidad en la que se observa a un trabajador mapuche que no pone condiciones a la hora de ser empleado por el contratista que dirige la comparsa. Otro elemento que aparece aquí es el alcohol: el contratista reparte cajas de vino en distintas casas y comunidades por las que pasa a emplear personas para distintos trabajos. La puesta en escena de ese reparto “gratuito” de vino es explicado mediante la voz off que reflexiona sobre el uso del mismo como elemento de dominación y enajenación de los integrantes de pueblos originarios. Trazando, nuevamente continuidades entre el pasado y el presente.

El documental examina con detalle la cronotopía identitaria (Bajtín, 1989; Boria, 2010) de la ciudad hoy conocida como Bariloche (por la zona denominada por el pueblo mapuche como *Furiloche*). Este detenimiento puede explicarse en parte por la experiencia vital de Echeverría, quien nació y vivió varios años en dicha ciudad. Las imágenes de distintas intersecciones de calles y de lugares céntricos exhiben nombres propios, monumentos y edificios que recuerdan celebratoriamente diferentes momentos del relato oficial de la Nación Argentina, sobre todo referidos a su extensión sobre Patagonia.

Una prolongada escena de este fragmento consiste en montajes que intercalan planos detalles y travellings circulares de la Catedral Nuestra Señora del Nahuel Huapi, específicamente de sus llamativos y coloridos vitrales góticos que no solo ilustran a Jesús, a diferentes vírgenes y a personas santificadas, sino también “*aborígenes*, el padre jesuita Nicolas Mascardi, fray Francisco Menéndez, el *mismísimo* general Julio Argentino Roca, Ceferino Namuncura, el padre Milanésio - el primer *curita* del pueblo de Bariloche - y hasta los creadores del templo: los arquitectos Alejandro Bustillo representado como san Rafael - y Miguel Ángel Césari, como san Miguel Arcángel”.⁵

⁵ Citado en: <https://iglesiacatedralbariloche.com/vitrales.html> (cursivas propias)



Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia (30:54)

Esta escena no tiene voz off explicativa ni interpretativa y en cambio es subrayada con estridente música sacra, simbolizando –quizá irónicamente– el desempeño cultural-simbólico, pero no menos violento ni decisivo que tuvo la Iglesia Católica en el genocidio de los pueblos de Nuestra América (Martí, 1891).

Otro proceso histórico que es con-memorado en el film a través del recurso de fotos fijas, es el referido a las Huelgas Rurales de los años 1920 y 1921 producidas mayormente en la hoy provincia de Santa Cruz (en aquel entonces Territorio Nacional) y su desenlace, masacre de trabajadores mediante.

Más acá en el tiempo, también a través de insertar audiovisuales de trabajadores de la construcción y mantenimiento en las represas ubicadas sobre el Río Limay (Río Negro), la voz off comienza su carta a Mara con esta frase “*La contradicción se burla con brillo incandescente*” (Echeverría, 24:25). A partir de allí argumenta, otra vez, los excluyentes alcances de la modernización capitalista ahora referidos a los trabajadores que construyeron las estructuras necesarias para abastecer de energía eléctrica a Buenos Aires, pero que carecen de ella viviendo a pocos kilómetros de la central hidroeléctrica.

Todas estas estrategias estéticas, sumadas a las ya mencionadas, permiten afirmar que *Querida Mara...* logra dar cuenta de las *heterocronías* o de los diferentes tiempos y procesos históricos que se sucedieron desde la incorporación de Wallmapu (parte de esa región hoy es Patagonia) – guerra mediante–al Estado Nacional, y de cómo en cada espacio hay marcas, signos y lugares de memoria de esos procesos que explican las condiciones actuales de precariedad de existencia y subsistencia de determinados sujetos sociales.

Querida Mara... o la resemantización del road movie

Con respecto a los géneros que son recurrentes para representar la región patagónica, esto es la literatura de viaje y el *road movie*, aquí son resemantizados para proponer otros sentidos posibles, menos armónicos o contemplativos, sobre el sur argentino. Sin perjuicio de esto, este recurso genérico se subraya por la introducción de música extradiegética muy similar a las que popularizó el *road movie* norteamericano que los espectadores contemporáneos asociamos a la idea de “aventura”.

Como señalamos en un trabajo anterior la “Patagonia comienza con un viaje”, al decir del poeta Ángel Uranga (2011), ya que gran parte de la tradición literaria que “construyó” la región – desde una mirada foránea- asocia a la Patagonia con dicha experiencia (Escobar, 2016). *Querida Mara...* desde la segunda parte del título...*cartas de un viaje por la Patagonia*, se inscribe y dialoga en tensión con la tradición literaria que desde el siglo XIX construyeran las obras de

viajeros, científicos, políticos y escritores. La narración en primera persona explícita desde un punto de vista de clase “Soy uno más”, evidencia el lugar de enunciación desde donde se construirá el relato. Esta evidencia nos permite pensar, por oposición, cuáles fueron los otros lugares de enunciación desde los que se narró hegemonícamente la Patagonia. Es el punto de vista desde arriba o de clase dominante el que ha dominado también a nivel representacional simbólico la construcción de la región.

Respecto del *road movie*, al momento del estreno de *Querida Mara...*, en 2008, Oscar Ranzani, en *Página/12*, definió a esta película como una *road movie* social.⁶ Esta designación es atribuida a que este viaje filmado es colectivo y se realiza por estricta necesidad. Aquí no hay héroes o protagonistas individuales, sino que narra el itinerario de un grupo de trabajadores. A diferencia de la versión clásica del género de carreteras, los protagonistas de *Querida Mara...* no buscan – ni mucho menos encuentran– la libertad o un lugar para recomenzar sus vidas, sino que el film muestra un tiempo cíclico en tanto devuelve a los trabajadores al mismo lugar de donde vinieron, con la misma carencia económica y con igual o mayor incertidumbre respecto de la continuidad de sus empleos.

En tal sentido, algo que no aparece explícitamente en la película, pero que podríamos leerlo de modo sintomático –y teniendo en cuenta que la realización de la misma abarcó el fin del siglo XX y el principio del XXI– son las transformaciones que la mutación epocal neoliberal produjo en la región. Hacia el final de la película José Luis y otros trabajadores correntinos esperan tensamente la confirmación de un nuevo viaje al Sur: escuchamos algunos diálogos donde cuentan que el contratista no les da certeza y se excusa en que tiene problemas económicos. Es que en esos años se produce una reconversión económica de muchos campos que pasan de la ganadería ovina exclusivamente, a la reducción de esa actividad para transformarse en estancia turística –en general para paseantes extranjeros–.



Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia (1:05:41)

Políticas de la mirada: ¿ver a otro es reconocerlo?

Durante el coloquio “Escrituras de la memoria: Literatura intercultural y derechos humanos en la Patagonia transnacional”, realizado a principios de 2019, a partir de la ponencia de la investigadora Christina Enders sobre *Querida Mara...* surgieron críticas al documental entre el público asistente –entre los cuales había docentes, escritoras y artistas mapuche–. La crítica principal era que representa a los mapuche unilateralmente como víctimas sin agencia propia. Esta crítica tiene sustento en algunos pasajes del film en los que, a partir de las interpretaciones que Echeverría hace mediante *voz off*, se infiere una visión homogeneizante al diferenciar a

⁶ Ranzani, Oscar “Poco cambió desde el ‘46”. *Página /12*. Suplementos Cultura & Espectáculos. 22/10/2008. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-11732-2008-10-22.html>

trabajadores entre “correntinos” y “mapuche”. A los primeros se les dota de cierta capacidad de resistencia y de oposición a las condiciones super precarizadas de su trabajo, en cambio los segundos son representados con características vinculadas a la sumisión. Por ejemplo, la voz off señala:

El contratista busca esquiladores hasta en los lugares más alejados de la comunidad mapuche...Ya en soledad confesó que, a diferencia de los correntinos, los mapuches no ponen condiciones, no piden por un derecho, no preguntan nada...ni siquiera cuando vuelven. Sometimiento y resistencia, pensé. (*Querida Mara...* 19:51).

Podríamos entonces reformular a modo de pregunta las palabras de Georges Didi- Huberman ¿esperar ver a otro *es* reconocerlo como hablante y como semejante? (2014). Sin arribar a una conclusión, es posible señalar algunos elementos narrativos y visuales del film que quizá maten ambas afirmaciones, de hecho, el mismo pasaje citado formula ambos polos cuando dice “sometimiento y resistencia”.

Un elemento interesante para destacar es cómo el film se estructura en una relación constante entre lo colectivo y lo individual. La película describe y denuncia las condiciones de trabajo y supervivencia en la que se encuentran los trabajadores rurales en general, y los temporales en particular, en tantos integrantes de la clase oprimida. Esta denuncia general podría, sin proponérselo, ser parte de un proceso de nueva subalternización al homogeneizar a los sujetos sociales a los cuales quiere visibilizar. Sin embargo, dentro de ese relato social-colectivo, se detiene en uno de los trabajadores. De José Luis no solo sabemos su nombre, su origen y cómo está conformada su familia, sino que además lo escuchamos reflexionar sobre sus propias necesidades, las condiciones de vida y trabajo y la vulneración constante de sus derechos. Es decir que los trabajadores también comprenden cuál es su relación desventajosa en esta forma de organización social actual. Hay dos comentarios, uno de José Luis y otro de un arriero, que son muy claros al respecto. Este último expresa con sus palabras cómo la riqueza se hace desde el robo y el despojo, al decir “de los ricos éstos hay mucha gente sin vergüenza” (*Querida Mara*, 47:12) Y el propio José Luis cuando, de nuevo en Curuzú Cuatía, está esperando la confirmación de su contratación para una nueva temporada de esquila, dice en diálogo con su esposa: “el patrón siempre busca la conveniencia de ellos” (*Querida Mara*, 1:19:11). Es decir, tiene conciencia de que los intereses de las clases sociales son irreconciliables, lo que le conviene a los patrones es la causa de la precariedad de sus existencias.

Por otro lado, el film demuestra que ese sometimiento no se produce únicamente mediante algunos acontecimientos decisivos de la historia, sino que está siendo constantemente renovado, lo que indica entonces que hay resistencias, aunque pasen inadvertidas a nuestros ojos. Esto aparece en la diégesis del film, por ejemplo, en la escena donde uno de los esquiladores se quiere ir porque no le pagan lo convenido. Esto mismo aparece también en entrevistas realizadas al director. Cuenta Echeverría:

...de chico iba a estancias gracias a un tío que era mayordomo... Cuando iba me gustaba mucho trabajar. En una oportunidad, nos pusimos a tocar la guitarra con la peonada de una estancia. Tenía una muy buena relación con casi todos y esto a los dueños les molestó; mi vínculo con los trabajadores. Me prohibieron tener contacto... Me dijeron incluso algo así como que los familiares o cercanos a los directivos de la estancia no se amigan con los peones. Es decir, fronteras que no se cruzan. (Echeverría citado en Avilés, 2019).

Sí se echan en falta algunas imágenes de prácticas resistentes que, de introducirse, hubieran modificado afirmaciones realizadas mediante voz en *off*. Por ejemplo, mientras denuncia los lugares de memoria que en Bariloche (Furiloche) reivindican a los perpetradores del genocidio mapuche, la cámara hace un travelling circular alrededor del monumento a Roca emplazado en el medio del Centro Cívico de esa ciudad. Esa imagen es acompañada por la explicación del rol histórico de Roca y agrega que nadie repudia la presencia de ese monumento. Sin embargo, la

Paz Escobar

primera intervención de colectivos mapuche y no mapuche sobre él data de 1995. “El monumento de la polémica sin fin”⁷ llegó a titular el diario *Río Negro* una nota en la que resumía los debates en relación a la figura del militar y estadista argentino.

En una nueva versión, Enders retoma la discusión e insiste en que el documental:

se propone denunciar...las diferentes formas de racismo y clasismo en que se fundamentaron, tanto el colonialismo como el capitalismo ... Entonces, esta victimización es una estrategia que se aplica a todos los sujetos marginales del documental y sirve para realzar el motivo de denuncia de la película, que visibiliza y evidencia la desigualdad social estructural. (Enders, 2020, p. 12).

Entendemos que esta discusión excede el análisis de este documental en particular y es en definitiva la pregunta por cómo representar al pueblo o los sujetos subalternizadas, para decirlo desde otra perspectiva.



Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia (01:05:41)

Conclusiones (siempre) provisorias

Atendiendo a las características estéticas y narrativas de *Querida Mara...*, sostenemos que la yuxtaposición de modalidades expositivas (observacionales y poéticas), y de recursos ficcionales y no ficcionales que incluyen elementos visuales, pero sobre todo sonoros (que van del sonido ambiente, hasta la música extradiegética clásica o asociada al *road movie*, o un narrador homodiegético ficcional), le imprimen esa estrategia fronteriza (Doll, 2012) de la que hablábamos al principio. Todo ello politiza a los sujetos y al territorio representado en pantalla. En ese intento de denuncia de la estructural e irreconciliable desigualdad en la que está organizado el mundo, Echeverría logra brindar ciertas narrativas (otras) que contradicen las historias dominantes en este caso de la región patagónica. Dicho de otro modo, podemos pensar al film como una cronotopía identitaria de la alienación y el desarraigo. Sostenemos que los testimonios que narran tales experiencias, re-presentadas en este cine ex céntrico, constituyen un archivo de la subalternidad. Tal archivo forma parte de los procesos -siempre en disputa- de territorialización, ya que ponen en escena el conflicto irresoluble sobre el que se asienta la modernidad capitalista colonial.

Sin embargo, *Querida Mara...* no logra desarmar la totalidad de elementos dominantes (Williams, 1980) al homogeneizar -y de alguna manera re-subalternizar- a los sujetos

⁷ “El monumento de la polémica sin fin”. Diario *Río Negro*. Redacción, 04/2017). Recuperado de: <https://www.rionegro.com.ar/el-monumento-de-la-polemica-sin-fin-XB2560660/>

“Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)”

representados, como así también al registrar solo su historia en tanto vencidos, sin exponer las agencias resistentes individuales o colectivas, en este caso del pueblo mapuche.

Es en esta posible ambivalencia donde reside el interés por el cine desde la mirada histórica; en definitiva, se trata de dar cuenta de las dimensiones contradictorias y conflictivas que conviven y circulan dentro de la diégesis de cada film y que expresan desde su textualidad las disputas por la hegemonía del sentido histórico, en este caso, de los territorios al sur del Sur.

Si aceptamos que la filmografía de Carlos Echeverría constituye un “archivo audiovisual alternativo” de la historia reciente -y no tanto- de la Patagonia, siguen en tensión las preguntas benjaminianas reactualizadas por Didi-Huberman:

Si el sujeto del conocimiento histórico es [verdaderamente] la clase oprimida, es decir la clase expuesta a desaparecer o, como mínimo, ‘subexpuesta’ en las representaciones consensuales de la historia, ¿cómo, entonces, hacer visible y legible su gigantesca parte maldita? ¿Cómo hacer la historia de los pueblos? (Didi-Huberman, 2014, p. 29).

Bibliografía

- Aimaretti, M. G. (2014). Cuarentena, exilio y regreso: viaje, memoria y transición democrática en el cine documental argentino. *Revista Grafía*. 1. pp. 61-81.
- Avilés, L. (2019). Un mano a mano con ‘Chubut, libertad y tierra’. *Al margen. Comunicación popular*. Recuperado de: <https://almargen.org.ar/2019/06/03/un-mano-a-mano-con-chubut-libertad-y-tierra/>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Barcelona: Taurus.
- Bartalini, C. (2020). Entrevista a Carlos Echeverría: de Cuarentena, exilio y regreso a Chubut, libertad y tierra. *Cine Documental* Número 21, pp. 1-16. Recuperado de: <https://revista.cinedocumental.com.ar/tag/carolina-bartalini/>
- Boria, A. (2010). Cronotopías y mujeres: ficciones identitarias. *DeSignis: Tiempo, espacio e identidades* 15, pp. 63-73.
- Bustelo, J. y Gabardi, L. (2009). Militancia, dictadura y pasado reciente: *Juan como si nada hubiera sucedido*, un complejo constructo de la memoria”. Ponencia presentada en XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. Recuperado de: <http://www.aacademica.org/000-008/1144>
- Carreño, G. (2005). El Western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam”. *Imágenes y Medios en la Investigación Social: Una Mirada Latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Carreño, G. (2006). Pueblos indígenas y su representación en el género documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 8, pp. 47-59.
- 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, Estados Unidos: Latin American Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>
- Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dobrée, I. (2014). El cine acompañado: derivas de una categoría por los discursos escolta. En: I. Dobrée (comp.). *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*. Cipolletti, 30 años. Buenos Aires: Grupo Cine Cipolletti.
- Dobrée, I. (2016). Cine independiente: derivas de un concepto escurridizo por el norte de la Patagonia. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (4), 4-16.
- Dobrée, I. (2018). El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los años ochenta. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 8, pp. 89-107. Recuperado de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/588>
- Doll C., D. (2012). Un cine que politiza: estrategias ‘fronterizas’ en una tendencia del cine latinoamericano actual. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (23), 47-60. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45928389003>
- Enders, C. (2019) El cine que devela las injusticias: el viaje como reconstrucción de la memoria visual en *Querida Mara*. Ponencia presentada en Coloquio Escrituras de la memoria: Literatura intercultural y derechos humanos en la Patagonia transnacional, Comodoro Rivadavia, Argentina.
- Escobar, P. (2017) El sur del Sur: cronotopías identitarias de la Patagonia en el cine argentino contemporáneo. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 5(9): 346-383. DOI: <https://doi.org/10.5195/ct/2017.258>
- Escobar, P. (2018). Historia, geografías imaginarias y procesos identitarios: representaciones fílmicas de la Patagonia (1986-2002). En: M. Villarroel Márquez (coord.). *Imaginario del cine chileno y argentino*, Santiago: LOM ediciones, 131-142.
- Escobar, P. (2019) Política de la mirada: identidades y territorios en pugna en *Gerónima* (1986) y *La nave de los locos* (1994). En: C. Hammerschmidt (ed.) *Patagonia literaria V. Representaciones de la identidad cultural mapuche*, Potsdam: INOLAS/Buenos Aires: Carminalucis, 361-390.

- Escobar, P. (2016). *Escenas de la Patagonia neoliberal: Representaciones de la región desde la cinematografía argentina, 1986-2002* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1290/te.1290.pdf>
- Falicov, T. (2007). Desde nuestro punto de vista. Jóvenes videastas de la Patagonia re-crean el sur argentino. En: M. J. Moore y Wolkowicz, P. *Cines al Margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Librería.
- Flores, S., Kejner, J y Castro Avelleyra, A. (2018). Locaciones en el cine de Patagonia: una aproximación al estudio comparativo entre películas de realización local y externa. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 8, pp. 143-164. Recuperado de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/579/517>
- Gattás Vargas, M. (2017). Un cine-monstruo para un territorio monstruoso. Un análisis de dos audiovisuales sobre la Patagonia chilena". *La Fuga*, 20, 5, 9. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/un-cine-monstruo-para-un-territorio-monstruoso/849>
- Gattás Vargas, M. (2021) *Una constelación de imágenes monstruosas: Arte contemporáneo y paisaje en la región del lago Nahuel Huapi* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122097>
- Giacomelli, D. (2017) El tejido de la memoria revolucionaria desde *Juan, como si nada hubiera sucedido* hasta *M. AURA*. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, 6, 68-82. Recuperado de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/506/469>
- Haase, J. (2010). ¿"Tipos raros" al fin del mundo? Figuraciones de la marginalidad en dos películas de la Patagonia: El viento se llevó lo que (1998) e Historias mínimas (2002). *De la zarzuela al cine: los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, 227.
- Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia Histórica del Nordeste*, (30), 00-00.
- Kejner, J. (2018). Asociativismo, una táctica para el desarrollo audiovisual en las provincias. Análisis de prácticas y discursos en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, número 8, pp. 108-142. Recuperado de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/580>
- Kusch, R. (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Castañeda.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción social del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Levinson, A. (2012). *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino.
- Liberzczuk, C. (2016). Una memoria crítica de la dictadura: Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría. *Aletheia*, (7)3. Recuperado de: <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/articulos/una-memoria-critica-de-la-dictadura-juan-como-si-nada-hubiera-sucedido-de-carlos-echeverria-1>
- Margulis, P. (2011). Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso*, de Carlos Echeverría. *Revista PolHis*, 8, pp 200-209. Recuperado de: http://historiapolitica.com/datos/boletin/polhis8_MARGULIS.pdf
- Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pérez Álvarez, G. (2021). Polos de desarrollo, trabajadores y guerra fría en dos regiones de América Latina: Amazonia brasilera y Patagonia argentina. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 40, pp. 67-90.
- Pérez Álvarez, G. (2017). Pioneros, Patrióticos y Patagónicos. El discurso de la Unión Industrial Patagónica en su etapa fundacional. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, (26)47, pp. 1-17.
- Piedras, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *Toma Uno*, (1), 37-53. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8568>
- Piedras, P. y Zylberman, L. (2011). Entrevista a Carlos Echeverría. Recorrido por su trayectoria documental. *Revista Cine Documental*, 3. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas_01.html
- Rodríguez Marino, P. et al (2015) Notas sobre representaciones y cronotopos para construir la Patagonia en *Historias mínimas* y en *Tierra Adentro*. Ponencia presentada ENACOM. XIII Encuentro Nacional de Carreas de Comunicación, Universidad del Salvador (USAL) Buenos Aires-Argentina
- Rodríguez Marino, P. et al (2016). Identidades y territorialidad en *Jauja* y *Wacolda*. Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ASAECA Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Rodríguez, A. (2015) *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Romano, E. (1991) *Literatura/cines argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos.
- Rosas, S. (2014). Cámaras en la Frontera Sur, cine, memorias y olvidos sobre los pueblos originarios. *Revista TEFROS*, 12(1), pp. 153-172. <http://hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/view/282/263>
- Sebastian, R. (2016) *Juan, como si nada hubiera sucedido*: arte de intervención en la historia del país. Ponencia presentada en IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria "40 años del golpe cívico militar: reflexiones desde el presente. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Facultad de Artes, Buenos Aires. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/129718>
- Socolovsky, M. (2011). *Sin historia y sin justicia: consideraciones sobre Juan, como si nada hubiera sucedido. Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n° 7/8, pp. 1-8.
- Taccetta, N. (2011). Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Entre lo performativo y el dispositivo. Ponencia presentada en IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires. Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_10/taccetta_mesa_10.pdf

“Archivos de la subalternidad: territorio y testimonios en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2008)”

Tranchini, E. (2010). El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico. *Romance Quarterly*, 4, Philadelphia. 257- 271.

Uranga, Á. (2011) *El eco de la tierra. Ensayos patagónicos, 1997-2011*. Trelew: Jornada.

Villarroel, M. (2010). Por la Ruta del Discurso Eurocéntrico en el Cine de Exploradores. *Aisthesis*, (48), 90-111. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200006>

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Zaidenweg, C. (2017). Tierra bendita. La representación de la Patagonia en el cine documental argentino (1922-1955). En: *La reinvencción de América: proyecciones y percepciones Europa-América Latina, siglos XIX-XX*, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 169-194.

Zylberman, A. (2017). Entre nosotros se ocultaron... El flujo de los criminales de guerra nazis a la Argentina y su representación en nuestro cine. Ponencia presentada en XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-019/135>

Recepción: 10/06/2022

Evaluado: 26/07/2022

Versión Final: 07/09/2022