

---

Cuadernos del CILHA n 39 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 22/11/22 - Aprobado: 22/09/23 | pp. 1 - 23



<https://doi.org/10.48162/rev.34.070>

## **Escombros, desechos y cenizas en el fin del paisaje norpatagónico argentino. Un análisis cinematográfico material de *Los muertos dos* de Manque La Banca y *Puyehue* de Victoria Sayago y Bruno Stecconi**

*Rubble, debris and ashes in the end of the Argentinean North Patagonian landscape. A material analysis by Los muertos dos de Manque La Banca and Puyehue by Victoria Sayago and Bruno Stecconi*

**Maia Gattás Vargas**

 0000-0001-7806-8265

Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

 [fotovintage@gmail.com](mailto:fotovintage@gmail.com)

Argentina

**Resumen:** En este trabajo analizamos cómo dos obras audiovisuales contemporáneas, que, mediante distintas puestas de cámara, dan capacidad de agencia a materiales no humanos presentes en el territorio norpatagónico argentino. Para ello trabajaremos desde la perspectiva filosófica de los nuevos materialismos, que ponen en crisis la epistemología moderna basada en un binarismo entre lo humano y lo no humano, entre lo que se considera vivo y lo inerte. En cambio, nos proponen considerar a los materiales no humanos como seres vivos como “actantes” –en términos de Bruno Latour (2012)– con quienes se puede conversar. En este contexto, Jens Andermann (2018) propone pensar el fin del paisaje, porque considera que este concepto presupone una “objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador” (Andermann, 2018, p. 426). Si la división entre el sujeto/objeto, actividad/pasividad entran en crisis, también lo hace el paisaje, tal como se lo ha entendido desde la cultura occidental.

En los audiovisuales que analizaremos cobran especial protagonismo ciertos rasgos del territorio: en la obra híbrida *Los muertos dos* de Manque la Banca (2016) se registran los espacios al borde del paisaje turístico de la ciudad de Bariloche (Argentina), con sus escombros y sus desechos. Y en el documental *Puyehue* de Bruno Stecconi y Victoria Sayago (2011), las protagonistas son las cenizas provocadas por la explosión del volcán Puyehue, que generó un desastre socio-natural en la región de la norpatagonia argentina en el año 2011.

**Palabras clave:** paisaje, cine contemporáneo, nuevos materialismos.

**Abstract:** In this paper we are interested in observing how two contemporary audiovisual works converse with materials present in the Argentinean north Patagonian territory. To do so, we will work from the philosophical perspective of the new materialisms, who put in crisis the modern epistemology based on a binarism between the human and the non-human, between what is considered living and the inert. Instead, they propose to consider non-human materials as living beings, as actants –in Bruno Latour's (2012) terms– with whom we can converse. In this sense, Jens Andermann (2018) proposes to think the end of landscape, since this concept presupposes an "objectification of the world, spiritualization of the observing subject" (Andermann, 2018, p. 426). If the division between subject/object, activity/passivity enters in crisis, so does the landscape, as it has been understood from Western culture.

In the audiovisuals we will analyze, certain material features of the territory gain special prominence: in the hybrid work *Los muertos dos* (2016) by Manque la Banca, the spaces on the edge of the tourist landscape of the city of Bariloche (Argentina), with its debris and waste, are recorded. And in the documentary *Puyehue* (2011) by Bruno Stecconi and Victoria Sayago, the protagonists are the ashes caused by the explosion of the Puyehue



volcano, which generated a socio-natural disaster in the region of northern Argentina in 2011.

**Key words:** landscape, contemporary cinema, new materialisms.

### **Introducción: post paisaje e imaginación material**

Ciudades y pueblos norpatagónicos transfigurados cubiertos de ceniza. Espacios abandonados, llenos de chatarra y edificios en ruinas. Estos espacios posapocalípticos o poscatastróficos se alejan de la imagen propuesta por la postal turística, y nos hablan de una particular interacción entre humanos, lo que llamamos naturaleza y distintos elementos culturales que ponen en crisis el concepto mismo de paisaje tal como lo planteaba la modernidad. El documental de estructura capitular *Puyehue* de Victoria Sayago y Bruno Steconi (2011) y la película híbrida *Los muertos dos* del realizador barilocheño Manque La Banca (2016), nos invitan a mirar de frente la crisis del concepto ‘paisaje’. A lo largo de este artículo observaremos cómo en estas obras audiovisuales las sustancias no humanas conforman ensamblajes posnaturales e instauran un vínculo entre estética, política y ecología. Para ello observaremos, desde el marco teórico de los nuevos materialismos, cómo se presenta en el audiovisual contemporáneo el denominado ‘fin del paisaje’.

Georg Simmel (1996) consideraba al paisaje como un recorte, como una intervención humana sobre la naturaleza, un fragmento que construye una nueva totalidad. Siguiendo a este autor, Paola Cortés-Rocca (2011) plantea que, aunque suene paradójico, el paisaje es antinatural y expresa que: “La emergencia del paisaje es resultado de un ejercicio de violencia del sujeto [...] capaz de parcelar una totalidad que no puede ser fragmentada” (p. 198) porque se recorta la naturaleza como unidad. Como apunta W. J. T. Mitchell (1994), el paisaje “no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación natural de una escena natural [...]” (p. 14). En su libro *Tierras en trance*, Jens Andermann (2018) piensa en la transformación histórica del término paisaje. Para él, hay un primer momento, donde el paisaje es una tecnología (colonial) de la mirada, cuyo objetivo es conocer, clasificar y calcular el mundo desde un punto de vista privilegiado y autónomo. Andermann (2018) observa cómo este concepto implicaba un doble movimiento: por un lado, objetivaba el mundo y por otro espiritualizaba al sujeto observador, eliminando

activamente el trabajo que media entre ambos. En ese sentido, esta crisis transformadora que aparece la denominada ‘postnaturaleza’. Bruno Latour (2012) propone el “giro posnatural” porque en la actualidad la noción de naturaleza cambia de manera radical y aparecen otras formas de concebirla y considerarla. “Parece que tanto la historia como la naturaleza se reservan más de un truco en la manga, porque estamos siendo testigos de la aceleración y la ampliación de la historia con un giro que, más que posthumano, deberíamos llamar posnatural” (Latour, 2012, p. 68). Un ejemplo de estas nuevas formas de consideración es el concepto de “naturoculturas”, que propone Donna Haraway (1999) para romper con la falsa dicotomía entre naturaleza y cultura. Este concepto propone tomar en cuenta las relaciones co-constitutivas entre ambos términos, y señala que “[...] la especificidad histórica y la mutabilidad contingente gobiernan en todo momento, en la naturaleza y en la cultura, en las naturoculturas” (Haraway, 2016, como se citó en Parikka, 2021, p. 41).

Otro aporte fundamental de la corriente de los nuevos materialismos lo brinda Jane Bennet (2022), quien busca discutir el presupuesto moderno de la materia como cosa pasiva e inerte y, en este sentido, pone en crisis la epistemología moderna basada en un binarismo entre lo humano y lo no humano o entre sujeto y objeto. Bennet (2022) observa como hubo un reparto que organiza y distribuye la materia apagada (las cosas) y la vida vibrante (el ser, “nosotros”), y busca disolver los binomios vida/material, humano/animal, voluntad/determinación, orgánico/inorgánico y así poder describir una ontología positiva de la materia vibrante. En su libro *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (Bennet, 2022) busca teorizar sobre los eventos considerándolos como “[...] encuentros entre actantes ontológicamente diversos, aunque algunos de ellos humanos y otros no, pero todos completamente materiales” (p. 19). Para ello retoma el concepto de actante de Latour (2012), quien lo define como:

[...] un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no-humana; es aquello que posee eficacia, que es capaz de hacer cosas, que tiene la suficiente coherencia para introducir una diferencia, producir efectos, alterar el curso de los acontecimientos (Bennet, 2022, p. 11).

Esta manera de pensar en la capacidad de agencia de los actantes no humanos implica formular una teoría que contemple una agencia distributiva entre los elementos no humanos, donde se rompan las jerarquías establecidas por el pensamiento moderno,



que pensaban al ser humano como el escalón más alto del mundo natural. En su trabajo Bennet (2022) propone pensar el “poder-cosa”, darle voz, por ejemplo, a lo que consideramos desechos. Ante el encuentro con distintas materialidades consideradas basura, como una rata muerta, un guante de plástico, una tapa de botella, etc. nos invita a pensar qué afectos le acontecen, y cómo estos materiales pueden interpelarla “[...] los artículos que estaban en el suelo ese día eran vibratorios, revelándose en un momento como cosas muertas y al siguiente como presencias vivas: trastos, luego intrigantes; materia inerte, luego hilo conductor” (Bennet, 2022, p. 39). Siguiendo sus pasos, en este artículo tomaremos el desafío de pensar cómo se construye el ‘postpaisaje’ del territorio de la Norpatagonia, a través de las materialidades de escombros, desechos y cenizas que están presentes en las dos obras cinematográficas. Sostenemos como hipótesis que estas obras responden al cambio acontecido en el imaginario estético contemporáneo denominado la “imaginación material” (Horne y Cortés Rocca, 2021). Para las autoras, esta imaginación continúa el legado de las vanguardias históricas, ya que busca producir una nueva relación entre estética y política en el presente, porque “la imaginación material se detiene en materiales y objetos: le presta atención a esas sustancias que luego serán procesadas, sustancias en perpetuo devenir, por efecto de la intervención del azar, del tiempo, del entorno [...]” (Cortés Rocca y Horne, 2021, p. 5).

Primero, analizaremos el documental de “modalidad observacional” (Nichols, 1997) *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011) y luego recorreremos la propuesta híbrida de *Los muertos dos* (La Banca, 2016), para, finalmente, pensar los aportes de ambos audiovisuales dentro de la propuesta estética de la imaginación material. Sostengo que en ambos filmes los elementos ‘naturales’ aparecen inseparables de su dimensión cultural, por ejemplo, en *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011) se considera la explosión del volcán como un hecho social y político y no solo como una ‘catástrofe natural’ y, en el caso de *Los muertos dos* (La Banca, 2016), se hace énfasis en los desechos, escombros, los proyectos inconclusos que son fruto de una conjunción entre lo que llamamos ‘naturaleza’ y distintos eventos sociales. Lo que vemos y oímos en estos audiovisuales no es la construcción de un paisaje representacional, en el sentido de un recorte humano sobre la naturaleza, sino experiencias audiovisuales donde se abre paso a una configuración estética posnatural.

## La agencia de un volcán: *Puyehue* de Victoria Sayago y Bruno Stecconi

Muchas veces, la temporalidad de la zona patagónica es marcada por los comúnmente denominados ‘desastres naturales’. El año 1995 se lo recuerda en Bariloche como el de la ‘gran nevada’, o el 1997 por el incendio en la zona del Cerro Catedral, que dejó varias hectáreas de bosque nativo completamente arrasadas. Y sin dudas, el 2011 será recordado en la región como el año que explotó el Puyehue. Dentro de las múltiples catástrofes socionaturales<sup>1</sup> (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015) que afectaron la zona de la región del lago Nahuel Huapi, nevadas, aludes, deslaves, terremotos y las explosiones volcánicas fueron parte de las de mayores impactos. El 4 de junio de 2011 el cordón Caille-Puyehue, ubicado en Chile, entró en actividad volcánica. A causa del viento, sus cenizas cruzaron la ‘barrera natural’ de la Cordillera de los Andes y llegaron hasta distintas zonas de la Patagonia Argentina. Esto afectó la región en varios aspectos: ecológico, económico y social, y por largos meses generó una transformación determinante en la vida de sus habitantes. Con la explosión de este volcán el aire se volvió irrespirable y peligroso, los paisajes se volvieron extraños, grises, más quietos, y el tiempo pareció detenerse. El documental *Puyehue* de Victoria Sayago y Bruno Stecconi (2011), surge de la urgencia de este contexto; con este trabajo ganaron el premio Norberto Griffa de creación en la Bienal de Imagen-Movimiento (BIM) ese mismo año. Este documental es la primera obra que realizan en dúo Sayago y Stecconi, quienes viven en Bariloche desde hace varios años. Ambos provienen de la fotografía y el cine, los dos se formaron en la Universidad del Cine (FUC), y sus obras se relacionan especialmente con el cine experimental. Juntos publicaron el libro *El Cine Experimental de Narcisa Hirsch: textos críticos y filmografía (Colección de Cine y Video Experimental N° 1)* (2012) con la editorial mQ2\*, especializada en Cine y Video experimental, dirigida por Stecconi y Daniel Bohm.

A continuación, analizaremos cómo este documental registra, a través de una cámara de modalidad observacional (Nichols, 1997), un ‘postpaisaje’ en la catástrofe y el rol protagónico que tienen las cenizas en él. *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011) comienza con un plano general de un señor barriendo cenizas en la puerta de su casa, un día de sol. Algo doblemente extraño se captura aquí, ya que, por un lado, los días de la

---

<sup>1</sup> Como veremos más adelante este término busca subrayar las determinaciones sociales y políticas de toda catástrofe.



erupción se hicieron como de noche, el cielo estaba gris, con poca o nula visibilidad, y eso se mantuvo por mucho tiempo. Por otro lado, en este plano inicial, aparece la extrañeza de ese gesto absurdo de barrer algo casi imposible de erradicar (Fotograma 3). Este gesto aparece registrado varias veces a lo largo de la película, insistentemente vemos cómo las personas y las máquinas van generando montañas de cenizas a los bordes del camino.

Esta película está dividida en tres capítulos, los cuales son nombres de lugares. El primero corresponde a Jacobacci, una de las ciudades más importantes dentro de la Línea Sur, famoso por “La trochita” o el Viejo Expreso Patagónico, cuya locomotora a vapor viaja hasta Esquel, Chubut. La Línea Sur es la región que rodea la zona de los lagos, pero queda fuera de los límites de los Parques Nacionales Nahuel Huapi y Lanín. Esta zona fue relegada del área principal del turismo y se caracteriza por un ecosistema estepario, de meseta y por una actividad rural ganadera. Esta ciudad fue una de las más afectadas por la explosión del volcán, especialmente porque muchos animales murieron al comer pasto infestado de cenizas. El siguiente capítulo de este documental responde a la ciudad de Bariloche, la ciudad emblema del turismo en la Patagonia. En este segmento, las imágenes son especialmente grises, con poca visibilidad: los lugares se presentan irreconocibles, aun para los que habitamos y conocemos esta ciudad. Y el último capítulo fue filmado en la ciudad neuquina de Villa la Angostura (Fotograma 2) dónde hubo un gran éxodo de muchos de los habitantes, mientras que aquellos que decidieron quedarse sufrieron una gran incertidumbre sanitaria y comercial.

Los planos de *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011) nos muestran objetos y lugares con un manto gris, como si estuvieran petrificados, como Pompeya tras el Vesubio. Los espacios cubiertos por las cenizas nos hablan de una continuidad territorial, que refuta la posibilidad de escindir el paisaje del bosque del resto del espacio, tal como lo hacen los límites políticos y turísticos. La mayoría de los planos de esta película son fijos y generales, de una larga duración<sup>2</sup>. Estos planos fijos nos muestran el entorno, la forma

---

<sup>2</sup> En la entrevista que realizamos a los cineastas, señalan que esta decisión estética estuvo desde el principio: “La idea surgió porque ya teníamos una conexión fuerte con la Patagonia [...] y en un momento nos enteramos de la erupción del volcán Puyehue [...] Y se nos ocurrió ¿por qué no vamos a filmar el suceso desde otro lugar, no documental, sino más estético, no para hacer un relato de la catástrofe, sino para tener algo desde lo

en que ha sido modificado por la ceniza, y también cómo los pobladores, humanos y no humanos, se adaptan al contexto, y luchan por sobrevivir en esas condiciones. Vemos cómo los perros levantan polvareda y cómo los caballos intentan pastar, a pesar de que el terreno está cubierto de ceniza. También hay distintos planos detalles que focalizan en los objetos, la materia o, siguiendo a Latour (2012) y Bennet (2022), se filman “actantes ontológicamente diversos” como un rosal marchito, una hamaca cubierta de ceniza, una bolsa de arena de una construcción detenida. En el plano final de este documental hay una imagen pictórica, táctil, de una gama de grises, donde es imposible distinguir una figura, debido al fuera de foco o a la gran densidad de ceniza en el aire que nos impide cualquier nitidez (Fotograma 1). No hay perspectiva y, por lo tanto, no hay una separación entre sujeto y objeto, no hay posibilidad de paisaje. Apenas distinguimos un límite difuso, que quizás sea el horizonte, la línea que se forma entre el lago y el cielo.

En su libro *Geografías afectivas* Irene Depetris Chauvin (2019) retoma la propuesta de ‘visualidad háptica’ de Laura Marks (2000) para pensar cómo esta se manifiesta en los audiovisuales de Argentina, Chile y Brasil:

Según Marks, en la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los aísla como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria, y no busca tanto distinguir formas sino discernir texturas. En este sentido, la visión háptica estaría más cercana a una forma corporal de percepción como si los ojos en sí mismos fueran “órganos del tacto” (Depetris Chauvin, 2019, p. 68).

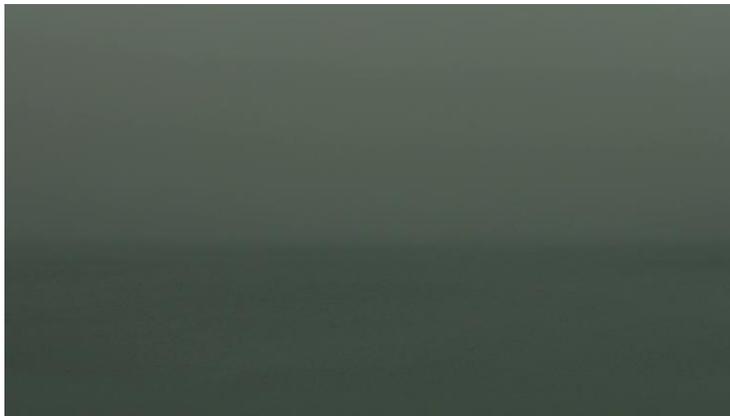
En nuestro caso de análisis consideramos que este plano final tiene un carácter inmersivo, ya que la ceniza se vuelve un ambiente, pareciera que va a traspasar la pantalla y va a abarcarlo todo, incluso cubrirnos a nosotros, los espectadores.

---

objetivo y concreto de lo que estaba sucediendo? Por eso planteamos los planos fijos y de larga duración” (Vargas M., comunicación personal, 2020, 1m50s).



## Fotograma 1



(*Puyehue*, Stecconi y Sayago, 2011, 1h00m42s).

## Fotograma 2



*Nota.* El horizonte indiscernible por la ceniza y una casa en Villa la Angostura (*Puyehue*, Stecconi y Sayago, 2011, 52m54s).

A nivel sonoro, si bien prevalece el sonido ambiente, que acompaña el realismo documental que propone la pieza, en ciertos momentos podemos notar la intervención del diseño sonoro en el montaje, ya que por un lado aparecen audios radiales y por otro, en las ya mencionadas filmaciones en formato Super 8, nos encontramos absoluto

silencio, generando así momentos de interrupción del realismo (Fotograma 4). Los audios radiales citados marcan la mirada de los medios de comunicación ante la catástrofe, uno de los audios que se escucha en el capítulo de Bariloche menciona la superposición de ‘amenazas naturales’ al contar que “[...] la contingencia de esta ceniza, nos obligó a centrarnos en este tema [...] entonces la caña colihue, la floración y este riesgo de probabilidad de contagio del hantavirus<sup>3</sup>, pasó a segundo plano, pero no significa que el proceso se cortó” (*Puyehue*, Stecconi y Sayago, 2011, 56m41s). Este testimonio refuerza la idea de la Patagonia como un espacio donde el tiempo se marca por el devenir de los fenómenos naturales, por la capacidad de agencia de la naturaleza que produce erupciones volcánicas, nevadas, inundaciones, sequías, incendios, etc., estos son los tiempos que generan marcas en las vidas de sus habitantes.

Para pensar los testimonios radiales que aparecen en este audiovisual deseamos incorporar la mirada de la ecología política. Romero Toledo y Romero Aravena (2015) nos invitan a pensar los denominados ‘desastres naturales’ como sicionaturales, haciendo énfasis en las determinaciones sociales de los mismos. Si muchas veces son considerados como un riesgo o una amenaza, debemos pensar qué factores de vulnerabilidad social (clase, género, etnia, grupo etario, estatus migratorio y segregación socio-espacial) y qué circunstancias político-económicas rodean a las poblaciones afectadas. Desde la mirada de la ecología política, la vulnerabilidad no es un resultado, sino un estado y una causa preponderante de conflictos sociales. En sintonía con las propuestas de los nuevos materialismos, estos autores proponen que las denominadas catástrofes naturales no sean consideradas como una “excepción” si no como una mutabilidad contingente que propia de las naturoculturas.

[...] los fenómenos naturales no pueden ser analizados sin considerar las relaciones sociales y las construcciones culturales; pero también, la naturaleza no puede ser

---

<sup>3</sup> La enfermedad por hantavirus es una zoonosis emergente producida por virus ARN pertenecientes a la familia *Bunyaviridae*. Son transmitidas al ser humano por roedores silvestres, reservorios naturales de la infección, que presentan una infección crónica asintomática con viremia persistente y eliminan el virus a través de la orina, saliva y excretas. En Norpatagonia en la época de floración de caña colihue hay mayor cantidad de semillas y eso hace que aparezcan miles de ratones para alimentarse y así el hantavirus se propaga rápidamente.



entendida como algo estático y pasivo, sino como un actante en movimiento que afecta y co-determina la acción social (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015, p. 10).

En el mismo sentido, la investigadora de Bariloche, María Marta Quintana (2015), propone reconsiderar lo que llamamos “naturaleza”. Al narrar su experiencia personal en una explosión volcánica posterior, la del volcán chileno Calbuco, en el año 2015, Quintana se acerca a la propuesta del giro posnatural de Latour (2012):

Y tenemos (al menos una) experiencia anterior. Sabemos qué y *qué* pasa. Sabemos que estamos en una zona volcánica y que estas erupciones forman parte de la agencia no-humana. La naturaleza actúa, se comporta. No descarga su ira ni castiga a nadie: muta. Como todo en todo proceso vital, se transforma. El problema es el segundo sentido, el que hace no al fenómeno ‘natural’ sino al social (Quintana, 2015, s. p.).

El tratamiento narrativo que realizan Sayago y Stecconi (2011) en su documental responde a lo que en la teoría sobre las modalidades en el documental<sup>4</sup> Bill Nichols (1997) denomina “modalidad observacional”. Si bien este es el criterio dominante en *Puyehue* (Stecconi y Sayago, 2011)<sup>5</sup>, no se da en estado puro, ya que es interrumpido por dos estrategias. Primero, las imágenes analógicas filmadas en formato Super 8 se irrumpen inesperadamente (Fotograma 4), y si bien son del tiempo presente y poseen el mismo objetivo que las imágenes digitales, su textura analógica y su color añejo nos hacen pensar en un tiempo pasado. Es entonces que se rompe con esa idea de ventana transparente propia de las cámaras fijas y observacionales que se venían sosteniendo en la película. Primero, esta cámara Super 8 –a diferencia de la digital– al estar en constante movimiento, con paneos nos marca la idea de un punto de vista del cineasta

---

<sup>4</sup> La ‘modalidad de observación’ hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el “control”, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o un ritmo a partir del proceso de montaje, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.

<sup>5</sup> En una entrevista que realizamos a los directores, les preguntamos respecto a este procedimiento de cámara: “Plantábamos la cámara y la dejábamos grabando y casi no teníamos interacción con la gente [...] nos poníamos así y observábamos” (Vargas, comunicación personal, 2020, 3m40s). Es decir, buscaban una forma de dejar hablar a lo real, propia de un estilo de documental que intenta la mínima intervención posible del realizador.

que tiene la cámara en mano. Segundo, las imágenes se acompañan de los audios radiales (Fotograma 5) extradiegéticamente. Como se evidencia en los créditos finales, los directores citan audios de Radio Nacional Bariloche, un discurso dado por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en Cadena Nacional del día 4 de junio de 2011, y un fragmento del programa “Patagonia camino y tiempo”, también de Radio Nacional Bariloche. La placa final de la película señala que “los medios de comunicación masivos (radios, televisión y diarios), difunden con insistencia la noticia durante el primer mes, volviendo luego invisible el fenómeno que sin embargo perdura y cuya proyección se estima en años” (*Puyehue*, Sayago y Stecconi, 2011)<sup>6</sup>. Es decir, por un lado, hay una clara intención de problematizar el rol de los medios de comunicación respecto a la tragedia, los cuales en su mayoría se encuentran transmitiendo desde Buenos Aires, generando una ‘invisibilidad’ de la misma, y, por otro lado, está la intención de retratar este espacio subexpuesto, ‘periférico’.

### Fotograma 3



*Nota.* Montañas de ceniza barrida en el pueblo de Jacobacci (*Puyehue*, Stecconi y Sayago, 2011, 08m28s).

---

<sup>6</sup> Cuando le preguntamos respecto a la utilización de los extractos radiales, Stecconi comentó que les interesaba reflexionar sobre: “Esa desconexión que hay entre la política en general y el territorio” (Vargas, comunicación personal, 2020, 6m25s).

A su vez, con la incorporación de los audios radiales, se rompe con la modalidad observacional que pretende que la vida transcurra sin intervención del autor/director. No obstante, vale la pena aclarar, que aun en aquellos documentales observacionales que se consideran “puros”, esto no deja de ser una ilusión de transparencia, ya que, al elegir un tema, un encuadre, y la duración de un plano hay una manipulación de lo real. Así lo estableció Dziga Vertov (2011) en su propuesta de “montaje continuo”<sup>7</sup>, y podemos considerar que esta ilusión de realidad opera de forma similar en la ciencia o en el periodismo, donde se construye un “como si”<sup>8</sup>. Es decir, recursos que buscan crear una realidad objetiva como si esta pudiera acaso existir.

#### Fotograma 4



*Puyehue*, Stecconi y Sayago, 2011, 40m19s.

<sup>7</sup> En su propuesta de “montaje continuo”, Vertov (2011) dice que el montaje es la operación fundamental del cine, considera que este procedimiento no solo se presenta en la post-producción o edición, sino que tiene muchas etapas. Cualquier filme está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva. Podemos distinguir tres momentos: 1) el montaje es el inventario de todos los temas documentales que tienen relación, directa o no, con el tema tratado. 2) El plan temático, se monta y el montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado. 3) Y, por último, el montaje central: resumen de las observaciones inscritas en la película. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos y cortes, obtenemos una especie de ecuación visual.

<sup>8</sup> Esto lo argumenta en su libro *El nacimiento de una contracultura*, Theodore Roszak (1981), quien desarrolla una crítica sobre el modo en que las ciencias se dirigen a su objeto de estudio. Observa como impera (sobre todo en las ciencias naturales) un “actuar objetivo”, al que llama “ideología de la objetividad”, allí opera un “como si” que funciona como un pacto de credibilidad.

### Fotograma 5



*Nota.* Un caballo filmado con cámara en Super 8 y audios radiales que aparecen como texto en pantalla (*Puyehue*, Stecconi y Sayago, 2011, 39m43s).

Es en la comunidad local, en su cultura y en sus memorias, donde se debe construir esta convivencia tensa con lo que llamamos catástrofe sicionatural, para que deje de ser tratada como una “emergencia” y las políticas y acciones estatales no sean puntuales y circunstanciales. Volviendo a la ecología política, la cual establece que:

[...] la naturaleza no puede ser entendida como algo estático y pasivo, sino como un actante en movimiento que afecta y co-determina la acción social: lo “natural” y lo “social” no pueden ser analizados en forma independiente, sino que como fenómenos multidimensionales y profundamente conectados (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015, p. 21).

Es decir, la propuesta de la ecología política está en sintonía con la de las “naturahistorias” de Haraway (1999): si lo que llamamos ‘naturaleza’ ya no es considerado como una otredad, como un objeto a dominar, cabe preguntarse sobre cómo el cambio de paradigma que propone la concepción de posnaturaleza nos puede aportar a una mejor convivencia entre humanos y no-humanos, especialmente en momentos de supervivencia y extrema fragilidad.

Como mencionamos, las cámaras en *Puyehue* (Stecconi y Sayago, 2011) retratan los efectos del estallido del volcán en tres espacios diferentes de la Norpatagonia



argentina, permiten ver y escuchar no solo a las personas, sino que también se detienen especialmente en las cosas, son cómplices con ellas. Ambas cámaras, tanto la digital como la analógica, parecieran querer disolver los binomios vida/material, humano/animal, orgánico/inorgánico e instaurar una agencia más distributiva, donde no solo los humanos importan, donde la humanidad dejar de ser el escalón más alto del mundo natural, tal como proponía Bennet (2022), y donde podríamos considerar a las plantas, los animales y los objetos como personajes de esta de película. De este modo la experiencia audiovisual genera “[...] formas nuevas de circulación de la palabra y de exposición de lo visible y modos inéditos de organización espacial, que abren el horizonte para nuevas rupturas con lo dado e incluso lo posible” (Cortés-Rocca y Horne, 2021, p. 6). Es a través de todos estos elementos naturoculturales, de las sustancias no humanas y humanas, que se construye un relato coral sobre los efectos del estallido del volcán donde las voces son tanto humanas como no humanas.

### **La visibilidad de los espacios terceros: *Los muertos dos* de Manque La Banca**

El realizador audiovisual Manque La Banca nació en San Carlos de Bariloche, una de las ciudades principales de la Patagonia argentina por sus escenarios turísticos. Este espacio aparece de manifiesto en sus dos largometrajes: *Los muertos dos* (La Banca, 2016) y *Esquí* (La Banca, 2021). En este trabajo nos concentraremos en su *opera prima* *Los muertos dos* (2016) que se estrenó en la 32ª edición de la Competencia de Cine y Video Independiente de Cipolletti, Río Negro. La Banca (2016) junto con el equipo de la productora Parquee, realiza una película de ciencia ficción donde dos personajes transitan por un Bariloche postapocalíptico, como si fueran sobrevivientes. La ciudad y sus alrededores son convertidos en un espacio lleno de edificios en ruinas, de elementos desechados. Nos interesa observar cómo retrata este postpaisaje desmembrado y las vivencias de los personajes sobre este espacio, donde están en constante interacción con sustancias que solemos considerar inertes, tales como los escombros y la chatarra. Consideraremos cómo este filme recupera lugares omitidos por la visibilidad hegemónica, y en ellos reinventa experiencias posibles –pero impensables– en el escenario presente.

Los personajes principales son Henry y Piuqué, dos adolescentes que deambulan sin rumbo fijo por este Bariloche extraño y atemporal, aunque, por las conversaciones que

tienen, podemos entender que están en el tiempo presente ya que se refieren, por ejemplo, a la plataforma de video *YouTube*. No hay un tiempo cronológico claro, ya que por momentos es verano, en otros llueve y también hay nieve. A lo largo de la película podemos advertir cómo los personajes, que parecen ser exploradores locales –siempre con una mochila y un *skate* al hombro– comienzan a mimetizarse cada vez más con su entorno, hasta convertirse prácticamente en caníbales: viven en los bosques, saquean un supermercado desierto, hacen fogones donde leen libros de biología y aprenden sobre células, aúllan, se dibujan las manos con fibra, haciéndose tatuajes caseros, y terminan completamente desnudos, vestidos con taparrabos cazando una liebre (Fotograma 7). Esta ciencia ficción casera juega con recursos propios de las convenciones del cine de género, como el terror o las películas de aventuras. Sabemos que los personajes son de origen patagónico, ya que conocen, por ejemplo, los tipos de nieve o invocan recuerdos de su infancia vinculados a las nevadas. Así es como comienza la película, con la voz en *off* de la protagonista y unos planos de la base del cerro Catedral diciendo:

[...] conozco tres tipos de nieve: la nieve del oeste, húmeda y pesada viene directo de la cordillera, se acumula, bosques de coihues y lengas, también conozco la nieve del este, viene del mar, atravesando la estepa, esta nieve no llega a las montañas, se acumula lentamente en los barrios, es fina y seca, como el polvo. A veces viene nieve del sur, es cuando más frío hace, es una ola polar” (La Banca, 2016, 1m39s).

A continuación, comienza una música que será uno de los motivos principales a lo largo de la película<sup>9</sup>: al ritmo de ella las imágenes se suceden a gran velocidad como si fueran un *flashback* o un *flash forward*, cercanas a la estética del videoclip, donde es el sonido el que parece guiar a las imágenes y los cortes del montaje. En varios momentos se suspende el relato e irrumpen imágenes de otros espacios y otros tiempos, algunas vistas a través de un prisma, fragmentando la imagen en varias partes, que luego entenderemos que responden a momentos posteriores de la película. Por momentos

---

<sup>9</sup> Podría pensarse esta película como un musical, ya que la música está omnipresente durante toda la película, como en estado de latencia. Hay motivos que aparecen y desaparecen, aunque nunca del todo. Como dice el testimonio audiovisual de Antú La Banca –hermano de Manque– encargado de diseño sonoro de la película, la propuesta era similar a lo que alguna vez propuso el músico experimental John Cage: “[...] que el sonido ambiente se transforme en música” (La Banca, 2016, 60m03s). Así presenciamos como, por ejemplo, el golpe de una piedra se transforma en un ritmo que funciona como motivo para la aparición de una canción.



aparece una voz en *off* externa –que no es de los personajes– con un efecto que la vuelve irreconocible, casi robótica o fantasmal, como si fuera un Dios externo que les habla.

Hay pocos espacios reconocibles para el público en general, salvo las aerosillas del famoso Cerro Cathedral, el centro de esquí invernal más grande de Latinoamérica. Luego aparecen lugares que solo son reconocibles por los habitantes de la ciudad como el ‘elefante gris’, una construcción abandonada ubicada en un barrio céntrico que iba a ser destinada Centro de Congresos y Convenciones de San Carlos de Bariloche, proyecto que tuvo varios vaivenes, pero nunca fue concretado (Fotograma 8). Este espacio registrado en la película nos recuerda a la obra del artista Robert Smithson (2009), quien trabaja con lugares que parecen suspendidos en el tiempo. A Smithson (2009) le interesan los paisajes industriales en ruinas, espacios pertenecientes a algún momento indefinido, de origen difícil de identificar. Son de cierto modo no-lugares donde considera que se encuentra perdido el futuro. Acuña el término de “ruinas en reversa” indicando que “[...] esto es lo opuesto a las “ruinas románticas”, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que se levantan en ruinas antes de serlo” (Smithson, 2009, p. 92), tal como sucedió con este proyecto. También hay una escena en el hotel abandonado de la laguna El Trébol, que fue incendiado en reiteradas ocasiones. Allí los personajes demuestran, una vez más, que conocen sobre la historia de ese lugar, ya que narran las tensiones propias de la lógica turística. Piuqué conversa con Henry y le dice: “[...] al hotel nunca había entrado, creo que está abandonado hace años, antes de que se quemara ya estaba abandonado” (La Banca, 2016, 12m50s). Él le responde: “Yo había escuchado que había toda una movida ambientalista, que quería hacer de la laguna como una reserva y que ese hotel ahí no se podía” (La Banca, 2016, 13m). Con este relato, Piuqué pone en escena las tensiones políticas entre ecología y negocios turísticos que atraviesan este territorio. Paola Cortés-Rocca y Santiago Porter (2017) retoma la diferenciación conceptual entre ruina y escombros que realiza el antropólogo Gastón Gordillo (2017). Si las primeras son un objeto reificado y patrimonial, un objeto de contemplación que pertenece al tiempo pasado, el término escombros en cambio, pone el acento “[...] en la destrucción y la violencia –no solo del tiempo sino, sobre todo, de los procesos sociales y políticos que dejaron sus efectos allí” (Cortés Rocca y Porter, 2017, p. 21). Este sería el caso de este hotel, donde vemos los escombros del modelo económico del turismo. Y a esa violencia del tiempo y de los

procesos sociales, los personajes responden con una capa más de destrucción, ya que no hacen una contemplación de este espacio, sino que, al ritmo de una música frenética, andan en *skate*, incendian y destruyen (aún más) las estructuras del edificio (Fotograma 6).

Fotograma 6



*Nota.* incendio en el Hotel El Trébol (La Banca, 2016, *Los muertos dos*, 11m38s).

Otro espacio que aparece retratado es el barrio de Villa Los Coihues, cerca del lago Gutiérrez, barrio de origen del director. Es preciso considerar que esta zona fue construida como una “zona de descarte”, porque aun siendo parte del Parque Nacional Nahuel Huapi, fue el territorio seleccionado por la Intendencia del Parque Nahuel Huapi para extraer madera para los hoteles, antes de la llegada del gas. Muy cerca está el basurero, que, durante la última dictadura militar se había declarado que nunca iba a pertenecer a Bariloche. Este espacio forma parte de la lógica de descarte territorial permanente, necesario como reverso de la construcción del paisaje idílico que propone el turismo. Una escena importante de esta película sucede dentro de la cantera de Villa los Coihues. Debemos considerar que las canteras son ‘zonas sacrificiales’ de explotación minera y, como generalmente quedan a cielo abierto, podríamos considerarlas como cicatrices en la superficie del territorio. Allí los personajes Henry y Piuqué construyen una especie de tótem de chatarra, con los desechos de autos abandonados o incendiados que se encuentran ahí. En relación con la basura



tecnológica, Jussi Parikka (2021) se refiere a “medios *zombies*”, es decir, medios muertos que se resisten a desaparecer porque “[...] los medios nunca mueren, sino que subsisten como el residuo de los desechos tóxicos” (p. 99). Esta dimensión ecológica de la tecnología obsoleta se completa con la visión de Gisela Heffes (2013), quien afirma que siempre ha sido un problema el qué hacer con la basura. Cuando se organiza un sistema de recolección de desechos generalmente se eligen los lugares alejados de las ciudades para su construcción. La basura está actualmente en un espacio de no visibilidad, siendo relegada a espacios que constituyen un “espacio tercero”. Pero muchas veces las ciudades crecen velozmente y terminan absorbiendo dentro de sí a los basurales (tal como sucedió en el caso de Bariloche).

Esta película nos hace visibles distintas sustancias no humanas como los escombros, los desechos, que nos muestran las cicatrices del territorio, o lo inconcluso, lo abandonado, lo trunco, los proyectos frustrados. La cámara recorre, mediante largos paneos, lugares que sirven como depósito o escondite de todo aquello que no entra en el lado visible, en la Bariloche que se suele mostrar. Pero también nos invita a la resignificación de estos espacios. Quizá, los muertos que anuncia el título no sean los protagonistas, sino los propios proyectos de construcción de paisajes turísticos. Al documentar las cicatrices de un territorio cubierto de chatarra, *Los muertos dos* (La banca, 2016) revierte esta condición de invisibilidad del “espacio tercero” que mencionaba Heffes (2013) sobre el tratamiento de la basura. Y, siguiendo la propuesta antes mencionada de Parikka (2021), este filme sugiere que los desechos no están muertos, están *zombies*. Quedan en un estado intermedio que no los podemos hacer desaparecer por completo. Si recuperamos nuestros planteos iniciales que proponen considerar a lo material como un ente vivo, podríamos pensar que los desechos habitan una sobrevida y pueden narrarnos las historias de un lugar.

Hay un punto de inflexión en la película cuando aparece, por primera vez, la voz de Manque, el director, dando indicaciones al actor y abruptamente la historia de ficción termina. A continuación, aparecen varias de las personas que trabajaron en ella dando testimonios sobre el proyecto. Se abandona así la ficción y se adentra en el terreno del documental, casi como si fuera un *backstage* o un compilado de entrevistas *post* rodaje. Los siguientes 45 minutos se dedican a retratar a los trabajadores de la película en la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, teniendo conversaciones con

el director sobre las decisiones que se fueron tomando en el proceso, revelando las condiciones de producción de este. En la conversación se revela que el proyecto surgió en 2011, para cumplir con el trabajo final de la materia 'Realización IV' de la carrera de Diseño Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata. También se señala que la mayoría de las escenas de la película fueron realizadas sin guion –algo poco frecuente en el cine de ficción–. Asimismo, aparecen algunos debates en torno a la mirada hacia la cámara –algo que también es poco usual en el cine de ficción–, la utilización de la música, o incluso, se burlan de sí mismos, y parecen arrepentirse de ciertas escenas filmadas. El final de este segmento es la destrucción del prisma con el que hicieron varias de las tomas de la película. “¿Podríamos decir que es la muerte de una estética?” (La Banca, 2016, 1m25s) dice el director, ironizando sobre sus decisiones. Finalmente, la película entrevista a los actores reflexionando sobre sus personajes. Primero aparece Agustín Giovani (quien interpreta a Henry) en La Plata y luego Micaela Giai (quien interpreta a Piuqué), retratada en el Cerro Otto en Bariloche. De este modo, la película contiene distintas capas dentro de sí, varias películas o cortos de distintos géneros, como una muñeca rusa, que contiene dentro de sí varias más, a las que vamos descubriendo poco a poco. Al igual que *Puyehue* (La Banca, 2016), los modos de registro audiovisual son híbridos, incluyen distintos géneros y puestas de cámara.

### Fotograma 7



La Banca, 2016, *Los muertos dos*, 1h00m35s.



## Fotograma 8



*Nota.* Canibalismo y escena final de la parte de ficción en la ruina del “Elefante blanco” (La Banca, 2016, *Los muertos dos*, 1h43m06s).

### Conclusiones: una imaginación audiovisual material

En este trabajo las dos películas analizadas construyen elementos o personajes no humanos como las sustancias de los escombros, los desechos, y las cenizas para convertirlo en un postpaisaje audiovisual, instaurando, tal como propone la imaginación material, un vínculo entre estética, política y ecología. Ya no hay un sujeto objetivando al mundo sino un entramado de relaciones naturoculturales y actantes ontológicamente diversos que conforman un ambiente. Consideramos que en los audiovisuales trabajados se realiza un gesto, tanto político como ecológico, de valoración de los espacios relegados –o espacios terceros en términos de Heffes (2013)– por la visualidad oficial que impone la lógica del turismo que atraviesa esta región: como Jacobacci, el pueblo estepario que retrata *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011) en su primer capítulo, o las zonas de descarte y los proyectos trunco de Bariloche, presentes en *Los muertos dos* (La Banca, 2016). Ambas películas rescatan y construyen temporalidades que trascienden el tiempo impuesto por la cultura occidental, ese tiempo que es lineal, progresivo, homogéneo. Con el estallido del volcán Puyehue el tiempo pareció detenerse, las cenizas ocuparon todos los espacios e incluso, borraron la visibilidad que nos permite construir un horizonte y por lo tanto un paisaje.

Y también en *Los muertos dos* (La Banca, 2016), con la temporalidad *zombie* que instauran las chatarras y escombros en las visitas al hotel abandonado, y a las zonas de descarte y sacrificio.

A nivel estético ambas películas coinciden en que sus estrategias narrativas no se dan en estado puro, ya sea por la utilización de distintos formatos y modos de filmar en *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011), que la vuelven un documental observacional con algunas excepciones visuales y sonoras, o la mezcla de géneros que se produce en *Los muertos dos* (La Banca, 2016), al comenzar como una película de ciencia ficción y finalizar como un documental metadiscursivo. Respecto a los elementos materiales presentes en estos audiovisuales, *Puyehue* (Sayago y Stecconi, 2011) propone un diálogo con lo material, donde se combinan archivos cubiertos de cenizas: los radiofónicos, los de la cámara digital observacional y los registrados en Super 8. Esta mixtura invita a pensar en la capacidad de agencia de la naturaleza donde un volcán es una fuente de acción no-humana, que es capaz de ‘hacer cosas’ y alterar el curso de los acontecimientos, pero también ese volcán convive con otros seres: los animales, las plantas, los objetos, y al recorrer las imágenes y sonidos de todos ellos es que se resignifica el concepto de ‘desastre natural’. En *Los muertos dos* (La Banca, 2016), observamos cómo con una temporalidad fragmentaria y una estética videoclipera ponen en escena los escombros que resultaron de la destrucción y la violencia de distintos proyectos políticos y económicos que acontecieron en Bariloche: un hotel turístico incendiado, un chatarrero o un centro de convenciones que quedó inconcluso. Estos lugares quedan en el territorio como cicatrices, en estado *zombie* y nos recuerdan que nada desaparece por completo y que en el tiempo del fin del paisaje lo que queda son ensamblajes compuestos por naturoculturas, de la que forman parte las máquinas, los volcanes, las personas, los edificios, los vidrios, los metales y la basura.

## Referencias

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados.
- Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra editora.
- Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue.
- Cortés-Rocca, P. y Porter, S. (2017). Vestigios del futuro. En *Bruma* (pp. 23-55). Larivière.

- Cortés-Rocca, P. y Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10.21, 4-15.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons.
- Gordillo, G. (2017). *Escombros. La supervivencia de la destrucción*. F. Rodríguez (Trad.). Siglo XXI.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados /bles. Trad. Elena Casado. *Política y Sociedad*, (30), 121-163.
- Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación*. Beatriz Viterbo.
- La Banca, M. (Director). (2016). *Los muertos dos* [Película]. Productora Parquee.
- Latour, B. (2012). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política [Conferencia]. *Cuadernos de Otra parte: Revista de letras y artes*, (26), 67-76.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra. Buenos Aires.
- Quintana, M. (23 de abril de 2015). Explotó el Calbuco. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/explo-el-calbuco/>
- Romero Toledo, H. y Romero Aravena, H. (2015). "Ecología política de los desastres naturales: vulnerabilidad, exclusión socio-territorial y erupciones volcánicas en la patagonia chilena." *Magallania*, 43(3), 7-2 Chile.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Editorial Kairós.
- Sayago V. y Stecconi, B. (Directores). (2011). *Puyehue* [Película]. Productores Sayago y Stecconi.
- Simmel, G. (1996). *Filosofía del paisaje*. Península.
- Smithson, R. (2009). *Robert Smithson: selección de escritos*. Alias.
- Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Capitán Swing libros.