



FOLIA HISTORICA
DEL NORDESTE

Javier Campo. (Mayo/Agosto, 2024). “Cada animal, un compañero”. Un estudio de *Inti Anti*, camino al Sol (Juan Schröder, 1982). *Folia Histórica del Nordeste*, N° 50, pp. 199-213. DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.50507651>

La revista se publica bajo licencia Creative Commons, del tipo Atribución No Comercial. Al ser una revista de acceso abierto, la reproducción, copia, lectura o impresión de los trabajos no tiene costo alguno ni requiere proceso de identificación previa. La publicación por parte de terceros será autorizada por *Folia Histórica del Nordeste* toda vez que se la reconozca debidamente y en forma explícita como lugar de publicación del original.

Folia Histórica del Nordeste solicita sin excepción a los autores una declaración de originalidad de sus trabajos, esperando de este modo su adhesión a normas básicas de ética del trabajo intelectual.

Asimismo, los autores ceden a *Folia Histórica del Nordeste* los derechos de publicidad de sus trabajos, toda vez que hayan sido admitidos como parte de alguno de sus números. Ello no obstante, retienen los derechos de propiedad intelectual y responsabilidad ética así como la posibilidad de dar difusión propia por los medios que consideren. Declara asimismo que no comprende costos a los autores, relativos al envío de sus artículos o a su procesamiento y edición.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)



Contacto:

foliahistorica@gmail.com

<https://iighi.conicet.gov.ar/publicaciones-periodicas/revista-fohia-historica-del-nordeste>

<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn>

“CADA ANIMAL, UN COMPAÑERO”.
UN ESTUDIO DE *INTI ANTI*, CAMINO AL SOL (JUAN SCHRÖDER, 1982)

“Each animal, a fellow”.
*A study of *Inti Anti*, camino al Sol (Juan Schröder, 1982)*

Javier Campo*

<https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

Resumen

El preservacionismo y ecologismo tuvo su aparición en el cine argentino hace poco más de cuarenta años con las obras del cineasta y político Juan Schröder. El objetivo de este artículo es analizar *Inti Anti*, *camino al sol* (Schröder, 1982) haciendo uso de conceptos teóricos contemporáneos como Antropoceno, Capitaloceno y antropocentrismo para describir y reflexionar sobre el lugar de los seres humanos y su relación con la naturaleza, con la producción de obras de arte como factor propulsor de sensibilización.

<Antropoceno> <Cine ecologista> <Juan Schröder>

Abstract

Preservationism and environmentalism appeared in Argentine cinema over forty years ago with the *oeuvres* of the filmmaker and politician Juan Schröder. The objective of this article is to analyze *Inti Anti*, *Camino al Sol* (Schröder, 1982) using contemporary theoretical concepts (such as Anthropocene, Capitalocene and anthropocentrism, among others). To describe and reflect on the place of human beings and their relationship with nature, with the production of works of art as a driving factor in raising awareness.

<Anthropocene> <Environmental cinema> <Juan Schröder>

Recibido: 09/05/2023 // Aceptado: 19/03/2024

* Doctor en Ciencias Sociales. Profesor en UNICEN - Investigador CONICET en el Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales, TECC, UNICEN. javier.campo@cinedocumental.com.ar

Introducción

La voluntad exploratoria de lo desconocido, de lo “inhóspito”, ha estado presente en las ambiciones de los cinematografistas en potencia desde que los hermanos Lumière enviaran encomiendas a los cinco continentes con su invento como contenido. Pero esos registros, luego discursos con diferente grado de elaboración, no conllevaban advertencias sobre el deterioro que la especie humana estaba causando en los ecosistemas. Se trataba más bien de explorar lo exótico, de ver lo desconocido o salvaje a través de los ojos de la cámara. Posteriormente, luego de la inclusión del sonido en el cine, el estado de situación y el cuidado del medioambiente fue tópico de varios films en la historia del cine. Sin embargo, no fue tema principal de los documentales sino recién en las décadas de 1970 y, sobre todo, 1980. Y particularmente en la Argentina será con el impulso del documental televisivo sobre flora y fauna, de carácter “explorador”, que será desarrollada una especie de tradición local divulgada por *La aventura del hombre* (Carlos Fernando Ries Centeno, 1981-2000) e *Historias de la Argentina secreta* (Roberto Vacca y Otelo Borroni, 1975-1997, “el primer programa documental de la televisión nacional”, tal como se presentaba). En la confluencia de estas obras televisivas, la tradición exploradora hecha popular con *El mundo submarino de Jacques Cousteau* (1968-1976) y los films y series conducidas por David Attenborough para la BBC (como *Zoo Quest*, 1955-1961, o *Life on Earth*, 1979), se realizaron las primeras experiencias de un cine ecologista en la Argentina.

Por fuera del ámbito cinematográfico, es necesario destacar como antecedente que moldea un espíritu de época que, durante la tercera presidencia de Perón, en 1974, se creó la “Secretaría de Recursos Naturales y Ambiente Humano a cargo de la Lic. Yolanda Ortiz. Este fue un hito inaugural en toda Latinoamérica ya que sería el primer organismo de Estado en la región abocado de manera integral a lo ambiental” (García y Fernández Marchesi, 2017, p. 84). La dedicación de esa gestión, efímera, dadas las circunstancias del país, se dirigió fundamentalmente a la concientización y la preservación, fomentando el trabajo conjunto con el Ministerio de Educación. En junio de 1974, “se declaró de Interés Nacional la celebración del 5 de junio como el Día Mundial del Medio Ambiente (Decreto 1710/74) y posteriormente, por Res. 602/78 del Ministerio de Cultura y Educación se incluyó en el Calendario Escolar” (García y Fernández Marchesi, 2017, p. 86). El Golpe militar de marzo de 1976 suprimió por decreto la Secretaría y Yolanda Ortiz debió exiliarse en Venezuela.

Adiós reino animal (1979) e *Inti Anti, camino al sol* (1982), ambos films de Juan Schröder, fueron las iniciáticas experiencias concretas de sensibilización sobre la depredación de las especies y las transformaciones del medioambiente en la Argentina. Ambos documentales fueron estrenados comercialmente. El objetivo de este artículo es analizar *Inti Anti, camino al sol* haciendo uso de conceptos teóricos contemporáneos como Antropoceno, Capitaloceno y antropocentrismo para describir y reflexionar sobre el lugar de los seres humanos y su relación con la naturaleza y con la producción de obras de arte como factor propulsor de sensibilización.

Un arte ecológico

Vivimos en una época inédita. Sin parangón. El planeta Tierra ingresó en una era en la que una de sus especies animales ha conseguido transformar ecosistemas y ciclos de vida por sí misma. Estamos en el Antropoceno,¹ una era que dio por concluido el Holoceno desde la Revolución Industrial, según Paul Crutzen, “con la invención de la máquina de vapor y el comienzo de la era de los combustibles fósiles” (Svampa, 2019, p. 34). En comparación con 1750, hoy, en la atmósfera, hay más de 150 % de gas metano y más del 45 % de dióxido de carbono. Por extensión el antropocentrismo es la convicción de que el ser humano es la especie dominante y que, por lo tanto, aquella que debe tomar decisiones sobre los ecosistemas arrogándose el derecho de su modificación de acuerdo a sus exclusivos fines. Como una rama de la epistemología el antropocentrismo estaría señalando que el ser humano es la medida del mundo. En efecto es el ser humano la única especie que ha cambiado las características del entorno natural por su propio hacer. En definitiva, poniendo la naturaleza contra la naturaleza (considerando que la contaminación ambiental es producto del procesamiento de elementos naturales que generan deshechos no biodegradables). Antropoceno y antropocentrismo son conceptos hermanados por la voluntad de ubicar al ser humano como dominante de la naturaleza, en defensa de una hegemonía que, veremos más adelante, el cine ecologista de Schröder critica.

Para algunos autores, como Jason Moore, hay que remontarse aún más atrás en el tiempo para encontrar los orígenes de esta transformación. Él la denomina Capitaloceno, porque la era está atada a un sistema. El problema es el capitalismo, una forma de organización que busca el lucro por sobre la convivencia en el planeta. En este caso no sería tanto la “naturaleza humana” la que tiene la “culpa”, sino el sistema que los humanos construyeron y rige sus vidas (Moore, 2015). Los seres humanos vivieron en este planeta durante miles de años, pero en los últimos doscientos, apresuraron su degradación. Es decir, que el motor de estas transformaciones regresivas sobre los ecosistemas y las especies sería el sistema de producción/extracción industrial y económica. Antropoceno o Capitaloceno, estamos en un momento crítico para la existencia en la Tierra. Incluso se está utilizando en la militancia ecologista un término por demás explícito como ecocidio.

La naturaleza fue la primera aliada del *Homo creator*, hace 100 000 años, con las primeras tumbas decoradas o 40 000, con las primeras cuevas (Ardenne, 2022, p. 189). La vida natural ya estaba aquí antes de nuestro origen (lo que no podemos afirmar es si seguirá existiendo luego de nuestra extinción). Lo cual implicaría que somos un elemento del mundo, no quienes lo hemos creado, o quienes hemos “llegado” para someterlo. Las consideraciones que apuntan a esto último son catalogadas como parte de la Teoría de la Excepción Humana que Jean-Marie Schaeffer critica (o demuele) en su libro publicado, en castellano, en 2009. Es decir, que la ubicación del ser humano como en un hipotético atalaya, desde el que vigilaría y dominaría todo lo de este planeta, es el resultado de una operación de oposición entre naturaleza y cultura. Como lo

¹ Paul Crutzen destacaba que el Antropoceno es una nueva era que marca por vez primera que los seres humanos están transformando las condiciones de vida en el planeta.

expresa Nicolás Bourriaud, “Occidente ha forjado un principio estético que ilustra a la perfección el binarismo occidental nacido de la separación entre naturaleza y cultura: es la oposición entre la materia y la forma” (2020, p. 16). Esta división cartesiana nos demuestra “que racismo, misoginia, colonización, opresión y explotación hunden su única raíz en la gran división que el pensamiento occidental instaló entre lo ‘humano’ y lo ‘natural’” (Bourriaud, 2020, p. 65, recuperando a Philippe Descola). Contra eso y para subvertir ese estado de conciencia es necesario prestar atención a un arte ecológico, destaca Paul Ardenne. Según sus postulados, se trata de “racionalizar” a la naturaleza, no para ponerla a distancia, sino para poder interrogarnos por lo que somos en este vínculo (2022, p. 78). En este sentido, el arte nos ayuda a reflexionar sobre el estado medioambiental del planeta para tomar decisiones. Sentimos la necesidad de lo que Bourriaud llama “estética inclusiva”, que “requiera un aprendizaje de la mirada y que surja, finalmente descentrada, en el seno de un universo plurivalente donde se incluya a los no humanos” (2020, p. 19). Dejar de lado el antropocentrismo supone ver surgir nuevas perspectivas de un mejor habitar.

La corriente del arte ecológico, para denominar un amplio espacio que va del *land art* al “artivismo”, tuvo su origen en los sesenta con la contracultura en lucha con el relativismo y en relación con el arte conceptual y el político. “Contra la disrupción, el ecoartista escoge su campo: sentar las bases para una restauración responsable de nuestra relación de humanos con el medioambiente, desde una perspectiva mejorista” (Ardenne, 2022, p. 27). Las variantes pueden ir desde creaciones estéticas que tienen por aliada a la naturaleza, hasta experiencias de ecopolítica. En el primer caso, en varias ocasiones se cae o se roza la “solastalgia”, un término acuñado por Glenn Albrecht que describe una especie de nostalgia del consuelo (*solace*, en inglés). Una serie de obras o actitudes que nos dejan un regusto amargo, angustiante, que nos deprime (Ardenne, 2022, p. 279). Mientras que en el otro extremo se ubica un arte ecológico-político que conduce al activismo y rechaza toda lógica mercantil y lucrativa de la producción artística.

En la mentada separación entre naturaleza y cultura los “centrismos” mandan: etnocentrismo, falocentrismo, antropocentrismo. En la división, reinan. El ser de cultura somete a la naturaleza bajo esta lógica. Para abandonar esa postura del ser humano como excepcional es necesario entrar en empatía con lo que existe, por ello, esta coyuntura “bajo el signo de la catástrofe ecológica y del antropoceno, dispara una era en la cual el arte puede encontrar su lugar como solución, como agente de transformación de nuestros medios: nuestro mana” (Bourriaud, 2020, p. 226). Las experiencias artísticas pueden ayudarnos a pensar y a transformar “lo que está” en un ámbito amable para el desarrollo de la vida. Conocer diferentes experiencias no nos volverá “mejores”, pero sí nos dará más elementos para la reflexión y la búsqueda del eventual y necesario cambio.

Un cine científico, un cine ecológico

El cine de naturaleza es la primera de las cuatro categorías en la que Tim Boon divide al cine científico (2013, p. 320). Los “Nature Films” conformarían una extensa parcela del territorio de la divulgación científica en el cine documental, al mismo tiempo

que sería la primera categoría temporal en la cronología. Boon afirma que Francis Martin Duncan fue el primero en utilizar la microcinematografía en Leicester, en 1903, presentando el “Urban-Duncan Micro-Bioscope”. El film *Cheese Mites* estrenado en aquella ocasión mostraba microbios ampliados por el lente (2013, p. 320). Es necesario remarcar que pocos años después y, en la Argentina, Eduardo Martínez De la Pera y Ernesto Gunche incursionarían en el cine científico con *La mosca y sus peligros* (1920), para convertirse en los pioneros de la microfotografía en el subcontinente. Podríamos también citar a Humberto Mauro, pionero en Brasil del cine científico en la década de 1930; quien posteriormente se dedicaría a la vertiente etnográfica.² Asimismo el biólogo francés Jean Painlevé desarrolló innovaciones tecnológicas, por lo tanto estéticas, para la realización de documentales sobre la fauna marina desde la década de 1920 y son memorables sus producciones más experimentales.

Roberto Forns-Broggi trabaja un concepto que pretende ser aplicado a los films en la línea de un arte ecológico preocupado por el devenir de nuestro vínculo con la naturaleza. El ecocine se dedicaría a la descripción y reflexión sobre el “estado problemático de las relaciones entre los humanos y el mundo no humano, desde una [...] perspectiva ecológica del cine con el mundo que nos rodea”, se trataría de establecer al “ecocine como herramienta de convivencialidad” (Forns-Broggi, 2015, p. 67). Se refiere a films no comerciales que tendrían como premisa la necesidad de una realización y circulación popular, el “escenario ideal para acceder al ecocine sería una recepción comunitaria en que destacara un diálogo de saberes y un ejercicio preñado de espectador activo y de creador orgánico” (Forns-Broggi, 2015, p. 68). Una conceptualización novedosa para una voluntad cinematográfica que ya no es nueva. Pero que se ha constituido en una de las corrientes del cine político más productivas en el siglo XXI.

Es necesario reflexionar sobre un elemento evidente: ¿por qué el cine etnográfico argentino no impulsó una vertiente ecologista? Tomemos el caso más notorio y notable, Jorge Prelorán hizo más de sesenta cortos y largometrajes en la Argentina, desde los científicos hasta los experimentales, pasando por los que lo hicieron más famoso: los etnográficos. Este último tipo de obras han sido recuperadas por conjuntos de cineastas en diferentes épocas y, hasta el día de hoy, generan fascinación en quienes pretenden adentrarse en un cine de color humano, incluso comunitario. Prelorán estuvo en vínculo estrecho con los ambientes en los cuales sus protagonistas desarrollaban su cotidiano, sin embargo, no propuso tomar conciencia mediante sus films sobre las agresiones a la naturaleza. Si bien reparó en las transformaciones de la vida de sus protagonistas que propiciaban la vida moderna y los cambios tecnológicos —de hecho, documentaba costumbres que sabía estaban “por desaparecer”—, no brindó espacio a relatos que planteasen una advertencia sobre cambios climáticos. Por ejemplo, en *Valle fértil* (1972), un conflicto muy importante para la progresión del relato es la sequía. Se presenta en la narración una historización del pueblo y alrededores en el que se hace evidente una transformación desde que fue nominado hasta el presente, pero no se desarrolla ningún tipo de referencia que pueda estar señalando la acción del hombre en la falta de lluvias. Los señalamientos culminan siendo

² Véase Campo, 2017.

locales: el agua para riego la tienen unos pocos, quienes pueden pagar una perforación, los campos fértiles son de los hacendados. El elemento macro ecológico industrial sigue estando ausente. Sin embargo, esto fue algo común entre los pioneros del cine etnográfico de los sesenta y setenta. Se focalizaron en la relación solidaria con sus protagonistas y dejaron de lado esos otros aspectos que señalaban la contaminación y transformaciones en el medioambiente. Robert Gardner, Timothy Asch, David MacDougall o Jorge Prelorán fueron parte de esa misma corriente renovadora del cine etnográfico, deudora asimismo de nuevas corrientes de la antropología.

Las experiencias de Prelorán tallaron profundamente la tradición documental etnográfica en la Argentina, muchos realizadores siguieron en parte sus huellas, incluso algunos lo tuvieron como mentor.³ Pero, para quien estuviese interesado en el cuidado del medioambiente y el ecologismo, las influencias deberían buscarse en otra parte. Juan Schröder las tenía en el cine político militante, era parte de la “movida” renovadora e independiente de comienzos de los setenta cuando realizó *Una mujer, un pueblo* (film sobre Evita que proyectó a Perón en Guardia de Hierro) y se frecuentaba con cineastas como Raymundo Gleyzer.⁴ Pero también estaba muy interesado en legislación sobre cuestiones medioambientales y conservacionismo de la naturaleza en formato audiovisual al modo Jacques Cousteau. Esos ingredientes hicieron que comenzase a pensar que esas pasiones (la política, el cine y la ecología) podrían conjugarse en obras.

Antecedentes filmicos

Adiós reino animal (1979) e *Inti Anti, camino al sol* (1982) se presentaron como grandes esfuerzos de producción cinematográfica desde el ecologismo, cuando todavía esta corriente no había ganado la popularidad y el asentamiento que hoy detenta. Aunque hubo experiencias de cortometrajes anteriores en el cine independiente argentino, como *Alas sobre el lago* (Carlos Procopiuk, 1973), en los cuales se presentan expediciones a espacios naturales o reservas faunísticas, estos no redundaban en calificar la acción del hombre en esos ecosistemas, sino en la descripción de las especies.

Procopiuk recién comenzaba su carrera en el cine cuando realizó *Alas sobre el lago* en 1973. Trabajaba en equipo con Lorenzo Kelly⁵ y lo seguirá haciendo por varios años más, en diversos formatos. En este caso, se trata de super-8 y la factura final del corto es informativa sobre las diferentes especies de aves que pueblan el lago Pellegrini (provincia de Río Negro). Flamencos, gallaretas, patos y cisnes habitan ese ecosistema particular que es recorrido en bote en una especie de safari fotográfico que es registrado por la cámara de Procopiuk. Si bien el film no hace hincapié en la contaminación o los efectos de la acción de los hombres sobre la naturaleza, culmina con un llamado preservacionista: “La memoria de la especie dictará cada acto tendiente a protegerla”. Aunque sin un desarrollo argumental sobre el cuidado del medioambiente, *Alas sobre el lago* sugiere la eventual necesidad de la preservación, para sostener una actitud alerta.

³ Véase Campo, 2020.

⁴ S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

⁵ Véase Campo, 2020.

En el rastreo de esta investigación es necesario que nos detengamos en *Tombo* (Ricardo Sanguinetti, 1974). El film fue producido bajo el Régimen de Fomento al Cortometraje de Producción Nacional del Fondo Nacional de las Artes (de hecho, fue una de las últimas producciones en obtener ese financiamiento antes del desmantelamiento del programa). Contó con el apoyo de la Dirección Provincial de Turismo de Chubut y agradece en sus títulos el acompañamiento científico (a Juan Daciuk de la Comisión Nacional de Estudios Geo-Heliofísicos). Con imágenes del amanecer en Punta Tombo y música original, la voz *over* recita un poema; el locutor es Edgardo Suárez (reconocido en el ámbito por haber sido el narrador de *La hora de los hornos*, Getino y Solanas, 1968; como también por su militancia en el peronismo —fue el presentador del acto de regreso de Perón en Ezeiza que culminó en masacre— y actor en films como *Juan Moreira* —1973, Leonardo Favio— o *El pibe cabeza* —1975, Leopoldo Torre Nilsson—). Su tono se vuelve más grave cuando lanza la primera constatación: “La presencia del hombre civilizado hoy crea riesgosas alternativas para la vida silvestre en este lugar”. La acción de los seres humanos es señalada como culpable del incremento de las posibilidades de extinción de las especies o, mejor dicho, de ciertos seres humanos “civilizados”. Y cierra la secuencia de presentación del cortometraje con una reflexión tajante, “llenaremos nuestros ojos con el vuelo de los pájaros o haremos otro museo con ellos”.

Tombo se dedica a la descripción de esa rica “colonia de animales” (que incluye a zorros, martinetas, maras, guanacos, calandrias y elefantes marinos que arriban desde Península Valdés, entre otras especies) en una “expansión ecológica”, presentando términos que no habían sido siquiera mencionados en el cine argentino hasta entonces. Las agradables imágenes del vuelo de las aves, o del nado de los pingüinos, que capta Sanguinetti demuestran su maestría para el encuadre de animales en movimiento. Algunas especies “llegan desde Malvinas o Tierra de Fuego”, destaca Suárez en una referencia igualatoria de ambas islas como parte del territorio nacional, anticipatoria a la soberanía que estará puesta en agenda política diez años después.

Los llamados a la reflexión sobre la acción destructiva del ser humano vuelven a aparecer, “la desaprensión humana agrega daños al ahuyentar a las parejas o pisotear los nidos”, de las gaviotas cocineras. El uso de la palabra “desaprensión” es justa, precisa, dado que etimológicamente estaría indicando un desprecio por los derechos de los demás; es decir, que Sanguinetti estaría considerando a los animales como “pares”, como sujetos de derecho. Las últimas imágenes del cortometraje son duras, los cadáveres de pingüinos posan sobre la arena y la voz se vuelve más oscura: “tristes presagios ensombrecen la existencia de estos reductos naturales”. Y del llamado a la concientización se pasa a una convocatoria a la acción: “el desarrollo de la civilización debe enfrentarse con la contaminación ambiental”. *Tombo* (Sanguinetti, 1974) toca varios tópicos que luego tendrán mayor desarrollo en los films de Schröder. Vida silvestre, ecología y contaminación ambiental son cuestiones que no fueron parte de las preocupaciones del cine documental político argentino, pero que este cortometraje pone en escena de forma anticipada. Es importante considerarlo como un jalón valioso de un cine ecologista argentino, el cual obtiene mayor profundidad con las obras de Juan Schröder.

¿Quién fue Juan Schröder?

La conceptualización de Forns-Broggi (2015, p. 67), coloca en un extremo al cine con preocupaciones medioambientales, pero podríamos considerar “ecofilms” o cine ecológico a otros que se incluyan en el circuito comercial o bien de festivales, en una postura más amplia. Como los de Schröder. Juan Schröder falleció a los 85 años, el 3 de octubre de 2021. Fue un político peronista y su primer film lo dedicó a la figura de Eva Perón, como ya destacamos.⁶ Tuvo una militancia peronista que lo llevó a estar amenazado, como así también, a interesarse en otras luchas, como el hecho de estar inmiscuido en la fundación del Partido Verde Ecologista Pacifista. De allí, que fue un activo militante ecologista, llegó a ser director interino de Greenpeace (“pero no quiso estar mucho tiempo en el cargo”, según su hija Sonia)⁷ y dirigió su campaña antinuclear. Años antes, cuando “empezó a hacer la película *Adiós, reino animal*, sobre la fauna argentina, recorrió el país con la cámara, y ahí la gente del interior se le acercaba para decirle los problemas que existían en cada sitio, una contaminación o alguna especie que estaba por desaparecer. Así, se interesó por esos temas y armó una pequeña fundación en Buenos Aires que se llamó TierrAlerta.”⁸

“No había jurisprudencia relativa al tema ambiental —dice Sonia Schröder— y por eso se mete”.⁹ Durante la gobernación de Antonio Cafiero, trabajó junto a Luis Brunati, también cineasta realizador de *DNI, la otra historia* (1989).¹⁰ Otro de sus puntos más altos en la defensa del medioambiente lo cumplió cuando fue Convencional Constituyente, en 1994, por el Frente Grande. Participó en la redacción del artículo 41 de la Constitución Nacional (reformada en aquella Convención): “Todos los habitantes gozan del derecho a un ambiente sano, equilibrado, apto para el desarrollo humano y para que las actividades productivas satisfagan las necesidades presentes sin comprometer las de las generaciones futuras; y tienen el deber de preservarlo”. En ese texto constitucional, también se indica: “Se prohíbe el ingreso al territorio nacional de residuos actual o potencialmente peligrosos, y de los radiactivos”.¹¹ El tema nuclear lo mantuvo preocupado hasta sus últimos días, en los cuales estaba preparando un libro que se publicará póstumamente (*Nuclear ¡No gracias!*, 2022). Su último film fue *Manekenk* (2003), filmado en Tierra del Fuego y contó con la participación de Marilina Ross.

⁶ Existió una polémica sobre la autoría de *Una mujer, un pueblo* (1971). Carlos Luis Serrano se adjudicó la dirección, declarando que la producción había corrido por cuenta de Schröder, en su estreno en 1974. Mientras que, en 1984, el film tuvo un reestreno en el cual se modificó el montaje (originalmente realizado por Antonio Ripoll) a cargo de Mario Capriologo. A propósito, Schröder dijo que “(Serrano) no es el director. Y yo y el resto del equipo podemos alegar muchas más y mejores razones. En todo caso el verdadero director es Ripoll”. Recuperado de: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Una_mujer,_un_pueblo. La dirección está en cuestión cuando se trata de un film de compilación. Lo mismo ocurrió con *Ni vencedores, ni vencidos* (1970, Alberto Cabado y Naum Spoliansky) y con *La república perdida* (1983 y 1986, Miguel Pérez), quizás más recordados por sus productores como creadores, antes que por los técnicos que firmaron como directores.

⁷ S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

⁸ S. Schröder (17 de mayo de 2022).

⁹ S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

¹⁰ S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

¹¹ S. Schröder (17 de mayo de 2022).

Adiós reino animal fue estrenada en noviembre de 1979 y el guion fue escrito por Schröder junto a Clelia Dorado y con la voz *over* de Julia Elena Dávalos. La cinta contiene imágenes de hábitats naturales, capturadas en diferentes lugares de la Argentina, haciendo hincapié en la descripción de los animales que se encontraban en peligro de extinción. Y de ese film salió la idea de explorar flora y fauna de la cordillera (lo cual Schröder hizo en *Inti Anti, camino al sol*) y, por otra parte, también a lo largo de la costa marítima argentina, un proyecto que en principio sería *Había una vez una ballena*, film finalmente no realizado a mediados de los ochenta, pero que concluiría en *Manekenk*.

Inti Anti

El documental de 1982 tiene una estructura “clásica”, voces *over* que describen los registros de la cámara e informan sobre especies y ecosistemas. Aunque la presencia de las peripecias del equipo realizador en la narración, incluso en imágenes, da cuenta de un film que mixtura el modelo de “film de naturaleza” con el de “exploración”, en el cual la aventura de los “expedicionarios/realizadores” guarda una parte importante del relato para sí. El libro del film fue firmado por el director, mientras que el guion corrió por cuenta de Horacio Suárez y Clelia Dorado. Para remarcar el carácter de documental alejado de metodologías del cine científico, el director de fotografía fue Masao Fujii, un japonés que vivía en la Argentina y enviaba registros turísticos a su país natal.¹² Como un detalle que conecta a este film de Schröder con antecedentes de tendencia filmica ecologista, el camarógrafo en Santa Cruz fue Ricardo Sanguinetti, director de *Tombo* (1974).

Inti Anti, camino al sol comienza con imágenes del glaciar Perito Moreno en época de desprendimientos y deshielo, con una superposición en *graph* de una frase del papa Juan Pablo II (que había visitado la Argentina el 11 de junio de 1982, tres días antes de que finalizara la guerra de Malvinas; en el año de estreno del film, por otra parte), quien hacía referencia a que la voluntad de Dios fue que el hombre fuese custodio de la naturaleza y no su depredador. Un llamado de atención que coloca la palabra del Papa como voz de autoridad en pos de sensibilizar sobre la importancia de cuidar el medioambiente o, al menos, no intervenir en este abusivamente. Con las mismas imágenes del glaciar se presentan los créditos iniciales. Llama la atención la presencia de un rubro absolutamente inusual, incluso en films de naturaleza, como el de “guías y baqueanos”. Desde esta primera secuencia se hace patente la voluntad preservacionista del equipo realizador, al mismo tiempo que la necesidad de otro tipo de relación con esos “otros” que hicieron posible la captura de imágenes en espacios de difícil acceso, visibilizándolos. No se presenta a científicos, sino a baqueanos (a diferencia del cortometraje de Sanguinetti que agradece la colaboración de un científico al inicio). Una producción que no encuentra fundamentación, o respaldo, en la academia, sino en la aridez de los caminos cordilleranos transitados.

La voz de Canela abre la narración relatando historias sobre la cordillera de los Andes: la relación de las culturas indígenas con los ambientes naturales, la convivencia

¹² S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

y el “respeto de la naturaleza en todas sus manifestaciones” de los pueblos andinos. Las imágenes son las de las pinturas rupestres de diferentes especies animales, principalmente de la Cueva de las Manos (Río Pinturas, Santa Cruz), las cuales son presentadas como la evidencia de la “íntima relación de las culturas con el ámbito natural”. El arte de los pueblos originarios es resaltado por Schröder al comienzo de su film, como parte del entendimiento entre hombres y naturaleza. Un entendimiento que propone recuperar con su film y las líneas de diálogo que traza. “Cada animal, un compañero”, dice, para finalizar la secuencia, para promover la relectura de las relaciones entre cultura y naturaleza. Es necesario destacar que *Inti Anti...* está más cerca del concepto de Antropoceno, en abierta crítica de la hegemonía del antropocentrismo como noción vertebradora de nuestro lugar en el planeta, antes que del concepto de Capitaloceno. No se presenta una crítica del capitalismo como sistema presente y responsable de la depredación de los ecosistemas (crítica que sí se hará presente en *Manekenk*, último film de Schröder). Aquí el Antropoceno está expuesto, pero sin la profundidad teórica que permita señalar un sistema legitimante del mismo, sino acciones y voluntades aisladas de los seres humanos en tanto responsables.

La narración se traslada al lago Titicaca para describir las particularidades de la Isla del Sol y la expoliación de los “conquistadores, vestidos con los metales de la muerte”. Algunas costumbres de los habitantes de la isla son descritas para concluir que “conservan aún hoy rasgos de su cultura”, haciendo referencia a las prácticas ancestrales que se transmitieron de generación en generación. En la siguiente escena, se hace presente la voz de Ricardo Martínez Puente, el otro locutor *over* del film, con las imágenes de la fiesta “que nos fue permitido filmar” y en la cual también se ven miembros del equipo, “nos costó mucho que nos dejaran”, remarca. En esta sección se hace presente un uso intensivo de la cámara al hombro, de estilo directo/observacional, que sigue a protagonistas y recorre espacios libremente. Un estilo mucho más cercano al de exploradores que al de un relato de documental de naturaleza clásico (con cámara en trípode, ausencia del equipo realizador en la puesta y sobriedad “científica” de la voz *over*). Más elementos que impiden ubicar a *Inti Anti, camino al sol* dentro de una “historia” del cine científico argentino.

Al “día siguiente” se presenta una exploración de buceo en las aguas del lago Titicaca, “donde Jacques Cousteau dijo haber encontrado extrañas ranas”. De esta forma se hace explícita la presencia de una referencia para Schröder, su equipo y buena parte del documentalismo de naturaleza de la época: el lugar del biólogo marino francés para cineastas exploradores (influencia ratificada por su hija Sonia).¹³ Cuando el equipo está partiendo hacia el centro del lago, en una lancha a motor, se cruzan con un indígena en canoa de totoras. La diferencia de tecnologías, de culturas, que indican las imágenes son advertidas por el discurso *over*, el locutor recalca en ello haciendo una alusión a la simpleza de la vida del lugareño. Esta secuencia se extiende porque la exploración submarina es registrada por cámaras especiales; a la manera del referente francés, claro está. Encuentran a las ranas, las registran e incluso regresan a bucear de noche para observarlas y destacar que están aún “más activas” que de día.

¹³ S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

La visita a la comunidad de la Isla del Sol continúa con el registro de otra fiesta. En este caso, contempla el sacrificio de una llama para honrar a la Pacha Mama. Para culminar afirmando que el mismo tiene una explicación cultural extraordinaria, ya que “jamás agreden a la naturaleza”, como una marca propia de su cultura. Estas costumbres populares, relatadas en una voz más poética, corresponden a las partes expresadas por Canela; mientras que Martínez Puente está dedicado a las secuencias que incluyen al grupo realizador y corresponden a intervenciones expedicionarias. Es decir, los párrafos etnográficos y preservacionistas son de la mujer, mientras que aquello más emparentado con un documental de exploración (acaso de relato de “aventuras” en un territorio “salvaje”) son del hombre. En *Inti Anti, camino al sol* se presentan dos vertientes que confluyen en parámetros similares, una etnografía bien pensante e intencionada, que se opone a considerar a los otros como en otro estadio de la evolución, más bien entendiéndolos como representantes de diferentes culturas; y una documentación de espacios naturales que aboga por el cuidado de los ecosistemas. Inquietudes del equipo realizador que aúnan indagación cultural y divulgación científica por un “cine ecológico”.

En el siguiente segmento, el equipo se dirige en su camioneta 4x4 por los senderos para subir escarpadas montañas, tratando de dar con el rastro de cazadores de cóndores en un registro en movimiento, ciertamente desprolijo, directo, con la intención inscripta de aportar autenticidad. Schröder consulta en un poblado sobre la huella del cazador del que le han comentado hasta poder llegar a encontrarlo en un paraje andino alejado. Pero no es un “cazador”, sino un “capturador”, ya que no se trata de “darle muerte ni ponerlo en cautiverio”, sino “invitarlo” a una fiesta del pueblo. Se procede al registro de la captura de un cóndor mediante la metodología de puesta de sebo. De esta manera, el cóndor puede “compartir” un día en el poblado y es liberado al día siguiente, como “símbolo de buenos augurios”. Tanto esta secuencia, como la anterior y la siguiente funcionan como “estampas”, el vínculo narrativo entre ellas es débil, el elemento que las une es la exploración de la naturaleza y el conservacionismo. La unión de los capítulos no encuentra más que la montaña como paisaje recurrente, y la cordillera en el horizonte.

El lago Flamencos de Jujuy es la siguiente parada, allí, las distintas especies de aves son las protagonistas en una “convivencia que los hombres hemos abandonado hace tiempo”. Vuelve a ser Canela quien urde estas bellas palabras poéticas y luego de que Martínez Puente describa el proceso de procreación de diferentes aves, cierra la secuencia: “Si trazamos un camino sobre la destrucción de las especies, la tierra volverá a ser una triste casa vacía”. El planeta como nuestro vecindario en común, que encuentra a sus habitantes en peligro. Continuando con la progresión de norte a sur que traza el film, las siguientes secuencias son las que se delinean como más deudoras de la tradición del documental explorador. Santa Rosa de los Pastos Grandes, en Salta, y la Reserva San Guillermo, de San Juan, son los sitios elegidos para que el equipo realizador se aventure en sendas búsquedas de especies. En primer lugar, es el relato de los pobladores el que incita a Schröder a encarar la montaña para ir en busca de una momia. La escalada es registrada cámara en mano, vacilante y mediante el relato de diversas peripecias

que pusieron en peligro la expedición. Aunque “finalmente, agotadas nuestras fuerzas, llegamos al punto indicado”, cavan en la nieve y encuentran el cadáver momificado de un indígena que lleva allí cientos de años. Esta búsqueda está relacionada estéticamente con prácticamente un siglo de tradición del film de exploradores (*In the land of the head hunters*, Edward Curtis, 1914; es uno de los primigenios antecedentes), con los quiebres narrativos necesarios para generar mayor suspenso. Como pequeños accidentes, retrocesos y momentos de duda que indican la eventual posibilidad de regresar cuesta abajo sin haber logrado el objetivo. Lo cual da mayor valor al plano final, en el que desentierran el cráneo momificado.

En cuanto a la Reserva de San Juan, el registro de las diferentes especies que allí se encuentran sirven como ilustración del alegato en pos del llamado a la convivencia posible y necesaria. El ámbito de la Reserva es una especie de microespacio que permite la regeneración de la vida sin las preocupantes intervenciones de los cazadores. Una suerte de “territorio de ensayo” para la vida futura, de ambiente pleno, para cuando las Reservas no sean necesarias. Del puma al lagarto overo, la lechuga, la vizcacha y los cóndores participan por montaje en la recreación de una historia de supervivencia que hubiese sido criticada por André Bazin utilizando su conceptualización del “montaje prohibido”. Acechantes y acechados no entran en un mismo encuadre, su encuentro está reconstruido por el discurso *over* y el montaje de sus planos independientes. En San Juan también se recorre la zona de Valle Fértil en la que, en este caso, interviene el hombre en la captura de una lampalagua (*boa constrictor occidentalis*) con un lazo, con el objetivo de llevarla al “fondo de su casa” y que la “deje libre de roedores”. La lampalagua es una especie que no resulta un peligro para el ser humano, pero ese traslado del animal no redundaría en un beneficio mutuo “negociado”, ya que el hombre captura a la víbora. El cierre de la extensa sección es el registro de otra escena de caza por parte de un puma. En este caso es un guanaco la víctima, pero a diferencia de las anteriores escenas, aquí, el puma da caza a un guanaco desorientado y aparecen ambos animales en el encuadre mientras vemos al felino desgarrar la carne del camélido.

En la configuración del panorama de las especies del oeste de la Argentina, y siguiendo el recorrido hacia el sur, la última parada del film es la zona desde donde es visible el monte Fitz Roy, en Santa Cruz. Es necesario destacar que en esta construcción narrativa prevalece el espíritu explorador antes que el científico, dado que no se presenta una abundancia de datos de investigación, solo diferentes especies en su hábitat natural. Como el macá tobiano, el pato de los torrentes y los diferentes tipos de pájaro carpintero. La lectura de un poema al cóndor también tiene su espacio en la secuencia, en la voz de Canela. Locutora, interpretadora, especializada en cadencias y sutilezas de las inflexiones vocales que dan un plus a ese pasaje del film. La última escena de *Inti Anti, camino al sol* ya no muestra al equipo realizador. No prevalece su costado más explorador, sino que, el final del recorrido, se focaliza en la necesaria preservación del medioambiente y toma de conciencia de los efectos del hacer del ser humano sobre el mismo. Canela retoma la palabra para exponer los postulados de Schröder y su equipo quien denuncia que somos

los culpables de eliminar especies. Los culpables de envenenar el mundo en que vivimos. Los culpables de poner en peligro nuestro futuro. Pensémoslo: la historia de la vida no ha llegado hasta nosotros para que escribamos su último capítulo.

Mientras las imágenes tomadas desde el aire son las de manadas de animales en estampida, y se monta una canción cantada por José Ángel Trelles durante la exposición de los créditos finales que indican el apoyo del Instituto Nacional de Cine (INC) y la Fundación Vida Silvestre.

Conclusión

El llamado para la toma de conciencia de la última secuencia de *Inti Anti, camino al sol*, evaluado retrospectivamente, resuena como el señalamiento del final de una época y el comienzo de otra, en la que la denuncia política en el cine documental argentino ha incluido nuevos tópicos. La denuncia sobre el ecocidio no adquiere en este film culpables concretos, sino que señala a la especie humana en cuanto tal. Sin embargo, el film de Schröder, o el díptico que incluiría a *Adiós reino animal*, promueve la introducción de las cuestiones medioambientales como problemáticas candentes en la agenda política argentina, y también para el cine documental nacional. De acuerdo con Sonia Schröder, el cine de su padre era “un cine de vanguardia para la época”.¹⁴ El film de denuncia medioambiental se encuentra en el siglo XXI en su etapa más prolífica y se constituye hoy en una de las vertientes del cine político más fecundas.¹⁵

Un caso absolutamente diferente es el de un tipo de film documental de “fachada verde”, como el de Al Gore, *An inconvenient Truth* (2006). En el que el exvicepresidente de Estados Unidos señala diferentes focos de contaminación, pero que le sirvió para posicionarse políticamente ganando el premio Nobel de la Paz. Paradójicamente, para su realización, y luego su presentación, recorrió todo el mundo dejando su huella de carbono. “No basta con que un artista ponga verdes y ramas de árbol en su creación para pretender aspirar al estatuto de ecoartista”, destaca Ardenne, en ese sentido “el ecoarte es demostrativo, militante, ejemplar y no solo ilustrativo” (Ardenne, 2022, pp. 505-506). El investigador realza la noción de ecoarte como aquella categoría más apegada a una conciencia sólida de cuidado del medioambiente, incluso de militancia en favor de su preservación. Pequeñas obras, con un mínimo de impacto en los ecosistemas, conscientes de la polución y contaminación generadas por traslados y construcciones cargadas de carbono. Y ese clamor de Ardenne sobre el ecoarte comprometido es la búsqueda en la que hoy se encuentran muchos videastas que con sus pequeñas cámaras documentan distintas maneras de contaminar ríos, praderas, mares, montañas y ciudades. Tratando de generar el menor impacto en la naturaleza, como también destaca Forns-Broggi cuando alude a que el espacio más pertinente para la realización y visionado

¹⁴ S. Schröder (comunicación personal, 27 de abril de 2023).

¹⁵ Sobre el lugar que asume la vertiente medioambiental en el cine documental argentino reciente véase Campo (2016).

del ecocine resulta el ámbito comunitario. Más que la sola presencia contemplativa de bosques y océanos en imágenes:

Antropocenarte, de acuerdo. Pero bajo esta condición: que toda creación plástica que se entrega a la ideología verde no pueda reivindicar este epíteto. El verde movilizad para todas las causas es uno de los aspectos de la moda cultural de comienzos del siglo XXI. (Ardenne, 2022, p. 501)

Para superar la fachada "verde", no solo una pátina de ecologismo, sino un compromiso contundente que en el caso de films y audiovisuales se traduce en denuncias en imágenes, palabras y sonidos.

Asimismo, se puede agregar que las últimas palabras proferidas en *Inti Anti*, *camino al sol* y en *Tombo* van en el sentido de abrir expectativas a la lucha contra el antropocentrismo. El ser humano no es ni debería ser la única especie sobre el planeta. Mientras Canela destaca que la historia de la naturaleza no debería culminar con nosotros (en *Inti Anti*, *camino al sol*), Edgardo Suárez afirma que el desarrollo de la civilización debe enfrentar a la contaminación y no pretender hacer un museo de especies extintas (en *Tombo*). Incluso *Alas sobre el lago* culmina llamando a la preservación de las especies para que no terminemos siendo los únicos. Schaeffer se dedica a cuestionar la tesis de la excepción humana, mediante la cual se ampararía la hegemonía destructora de la especie humana sobre las demás. La misma se encontraría fundamentada en la tríada de 1) el hombre como fundador de sí mismo, 2) el hombre social como diferente del natural y 3) la "cultura" como identidad única de los seres humanos (2009, pp. 14-16). Si somos el origen de toda validación, nos erigimos como excepcionales, de manera que así estamos a un paso de poder fundamentar que no es relevante la convivencia en la naturaleza, ni el cuidado del medioambiente, algo que combaten los tres films precedentes. Sobre todo, *Inti Anti*, *camino al sol*, dado que en su recorrido argumentativo da cuenta de que la variedad de especies vegetales y animales depende de que los seres humanos tratemos de intervenir lo mínimo indispensable en los ecosistemas naturales.

Referencias bibliográficas

- Ardenne, P. (2022). *Un arte ecológico. Creación plástica y antropoceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora / A.hache.
- Boon, T. (2013). "Science, Society and Documentary". En B. Winston (ed.), *The Documentary Film Book*, (pp. 309-319). Londres: BFI-Palgrave Macmillan.
- Bourriaud, N. (2020). *Inclusiones. Estética del Capitaloceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Campo, J. (2016). "Posmilitante. Un análisis del cine documental político argentino reciente". *Alter/Nativas*, 6. ISSN: 2168-8451. Recuperado de: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/campo.html>

- Campo, J. (2017). Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX”. *Revista Archivos de la Filmoteca*, 73, 193-212. ISSN: 0214-6606; e-ISSN: 2340-2156.
- Campo, J. (2020). Jorge Prelorán: Cineasta de las culturas populares argentinas. Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Forns-Broggi, R. (2015). “El ecocine andino como herramienta de convivencialidad: El tiempo de la semilla”. En J. Noriega Bernuy & J. Morales Mena (eds.), *Cine andino*, (pp. 65-76). Lima: Pakarina Ediciones.
- García, D. & Fernández Marchesi, N. (2017). Genealogía de la institucionalización de la EA en la Argentina. En N. Fernández Marchesi (comp.), *Inclusión de la formación en Educación Ambiental en la Educación Superior. Un estado de la cuestión en Argentina y Uruguay*, (pp. 79-116). San Fernando: La bicicleta Ediciones.
- Moore, J. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Nueva York: Verso.
- Schaeffer, J-M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Svampa, M. (2019). El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. *Lecturas globales desde el Sur, Utopía y Praxis Latinoamericana*, Recuperado de: <https://zenodo.org/records/2653161>; DOI: 10.5281/zenodo.2653161

Fuentes

- Schröder, S. Entrevistada por Masello, C. A. (17 de mayo de 2022). *El recuerdo de una persona difícil de encasillar: Juan Schröder: películas, peronismo y ecología*. El Cordillerano. Recuperado de: <https://www.elcordillerano.com.ar/noticias/2022/05/17/134421-juan-schrder-peliculas-peronismo-y-ecologia>
- Una mujer, un pueblo (10 de noviembre de 2015). En *Wikipedia*. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Una_mujer,_un_pueblo

