

CUSTODIOS DEL TERRITORIO, ECOCINE Y ACCIÓN COMUNITARIA

Melina Guerrero

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

guerreromeli9@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8078-8480>

Recibido: 15 de diciembre 2025

Aceptado: 2 de mayo de 2026

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/gh5lma1so>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2026.10944>

Resumen

El documental *Custodios del territorio* (2017) aborda las consecuencias ambientales derivadas del uso de municiones de plomo en la caza deportiva y presenta una alternativa educativa y comunitaria articulada por el Programa de Conservación Comunitaria del Territorio (PCCT) de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN). El film se estructura en dos partes: primero describe las problemáticas ecológicas —la contaminación por plomo y la falta de información sobre poblaciones de aves acuáticas— y luego expone los motores de cambio necesarios para su mitigación, como la participación comunitaria, la cooperación multisectorial y la articulación entre salud humana, animal y ambiental.

El trabajo tiene como objetivo realizar un análisis del documental al considerar tanto su formato como sus recursos expresivos, para examinar su pertenencia al ecocine, corriente que propone un enfoque biocéntrico con intención de promover transformaciones perceptivas y éticas que favorezcan una relación más consciente con el mundo natural. Asimismo, se presenta el film como ejemplo de la potencialidad que existe cuando se cruzan el aporte científico universitario, la comunidad local y un enfoque ambiental para incidir en nuestra mirada y relación con la naturaleza.

El film emplea estrategias visuales y sonoras que enfatizan la relevancia ecológica de los humedales y construyen un lugar de enunciación donde la naturaleza ocupa un rol central. Finalmente, destaca el trabajo comunitario impulsado por el PCCT, que mediante actividades educativas, redes institucionales y experiencias directas en el territorio, promueve la comprensión del ambiente y refuerza el principio de que para conservar es necesario conocer y comprometerse colectivamente.

Palabras clave: documental, ecocine, acción comunitaria, conservación de la naturaleza, humedales, biodiversidad

EARTH GUARDIANS: ECOCINEMA AND COMMUNITY ACTION

Abstract

The documentary *Custodios del territorio* (2017) addresses the environmental consequences of using lead ammunition in sport hunting and presents an educational, community-based alternative developed through the Community-Based Conservation Program of the Territory (PCCT) at Universidad Nacional del Centro (UNICEN). The film is structured in two parts: it first describes the ecological issues involved—lead contamination and the lack of information about waterbird populations—and then introduces the drivers of change needed to mitigate them, such as community participation, multisectoral cooperation, and the integration of human, animal, and environmental health.

The purpose of this work is to analyze the documentary by examining both its format and its expressive resources, in order to assess its inclusion within ecocinema, a current that proposes a biocentric approach aimed at fostering perceptual and ethical transformations that encourage a more conscious relationship with the natural world. The film is also presented as an example of the potential that emerges when academic scientific knowledge, local communities, and an environmental perspective converge to influence how we perceive and relate to nature.

The documentary employs visual and sound strategies that emphasize the ecological importance of wetlands and construct a locus of enunciation in which nature assumes a central role. Finally, it highlights the community-based work promoted by the PCCT, which—through educational activities, institutional networks, and direct experiences in the territory—encourages environmental understanding and reinforces the idea that conservation requires both knowledge and collective commitment.

Keywords: documentary films, ecocinema, community work, nature conservation, wetlands, biodiversity

Introducción

El documental *Custodios del territorio*, realizado en 2017 por dos productoras independientes¹ en colaboración con Conicet Documental y con el apoyo de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, diferentes instituciones educativas y municipios, aborda las consecuencias ambientales derivadas de una de las prácticas perjudiciales desarrolladas por la especie humana en su entorno: la caza con

¹ 1000aves (Mar de Cobo, Bs As) y Arrabal Cine Vivo (Tandil, Bs As)

municiones de plomo. Frente a este escenario, el film presenta una alternativa basada en educación a través del Programa de Conservación Comunitaria del Territorio de la Facultad de Ciencias Veterinarias de la UNICEN² (Caselli et al., 2024), en adelante el PCCT. Este programa articula investigación sobre humedales y entornos productivos con procesos educativos, de conservación de la biodiversidad y restauración ecológica, orientados a comprender y mejorar la salud integral.

El programa surgió en 2009 a partir de la identificación de dos problemáticas de origen local pero con impacto a escala nacional: por un lado, la contaminación del ambiente, de la fauna y de las personas por la dispersión de plomo residual de la caza deportiva; por otro, el desconocimiento acerca del estado poblacional de las aves acuáticas de interés cinegético (Ferreyra et al., 2015). Estas cuestiones constituyen el marco en el que se desarrolla la narrativa del documental. En su primera parte, la obra se centra en el reconocimiento de las problemáticas ambientales vigentes; en la segunda, presenta los motores de cambio necesarios para revertirlas, entre las que se encuentran el compromiso comunitario, la colaboración, la coordinación y el refuerzo de capacidades multisectoriales, para integrar los ámbitos de la salud humana, animal y ambiental.

|3|

El presente trabajo tiene por objetivo analizar diversos aspectos del film —como su temática, sus elementos contextuales y los recursos audiovisuales empleados— con el fin de presentarlo como evidencia de un material que a partir del cruce entre el aporte científico universitario, la comunidad local y el enfoque ambiental intenta incidir en nuestra mirada y relación con la naturaleza, al mismo tiempo que se propone considerar su inclusión dentro del corpus de producciones identificadas como ecocine (MacDonald, 2013). En primer lugar, se caracterizará el documental según el formato audiovisual adoptado; luego, se describirán los recursos expresivos propios del lenguaje cinematográfico que intervienen en su construcción. Finalmente, se examinará uno de los rasgos que distingue al ecocine de otras producciones ambientalistas: su capacidad para incentivar la acción y promover transformaciones de conciencia y de percepción a partir de lo presentado en pantalla.

El uso del documental en la comunicación ambiental

Al considerar la elección del lenguaje audiovisual y, dentro de éste, de alguna de sus múltiples modalidades, no sorprende que el largometraje documental se haya consolidado como un formato privilegiado para comunicar problemáticas ambientales de alcance global. El cine constituye una herramienta especialmente potente para abordar cuestiones políticas, culturales y ecológicas, debido a su capacidad visual —y también sonora— para representar fenómenos que trascienden fronteras y escalas territoriales (Ingram, 2013). Sin embargo, su potencia no se limita a la representación: el cine modela formas de percepción y favorece el involucramiento afectivo y cognitivo del espectador con aquello que se le presenta en pantalla. El movimiento y el transcurrir del tiempo, elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico, generan significados y afectos en un proceso continuo. De este modo, no sólo importa lo que el film muestra, sino cómo lo muestra y

² [Http://custodiosdelterritorio.unicen.edu.ar](http://custodiosdelterritorio.unicen.edu.ar)

cómo esa configuración impacta en nuestra manera de vernos a nosotros mismos y de relacionarnos con el mundo “no humano” (Ivakhiv, 2012, p.146). Estas consideraciones resultan de carácter relevante en la producción del documental de interés para este estudio, porque reconoce que la manera en que nos estamos relacionando con el mundo natural tiene serias implicaciones en la salud integral y debemos atenderlas.

En relación con la comunicación de contenidos científicos, esta suele adoptar con frecuencia el formato de largometraje documental. Una posible razón es que la mayor extensión temporal del film facilita el desarrollo de temas complejos con mayor profundidad y claridad. Estudios como el de Zarini (2016) destacan que estos largometrajes buscan, además, una proyección temporal duradera: su objetivo no es sólo informar, sino hacerlo de un modo que pueda sostenerse aun frente a futuras actualizaciones del conocimiento. Si bien en los orígenes del documental se asociaba este tipo de cine con la filmación directa de la naturaleza —considerando que registrar el entorno natural equivalía a documentarlo (Grierson, 1932)—, en la actualidad el documental no se define por un conjunto temático específico. Por el contrario, se trata de una forma cinematográfica que aborda problemáticas sociales, culturales y políticas diversas, en tanto muchas de ellas se inscriben en aquello que se ha denominado la “condición humana” (Dufuur, 2010).

En la Argentina, el acercamiento hacia un cine documental interesado en cuestiones medioambientales puede leerse en algunas de las obras de Juan Schröder como *Adiós reino animal* (1979) e *Inti Anti, camino al sol* (1982) (Campo, 2024). Estas piezas presentan los esfuerzos por producir contenidos audiovisuales desde lo ecológico y lo político, atendiendo a las problemáticas que involucran las acciones de los seres humanos.

Asimismo, la producción audiovisual sobre problemáticas ambientales puede analizarse desde el papel de las mujeres documentalistas, cuyas obras suelen incorporar perspectivas vinculadas con reivindicaciones feministas. Estas miradas visibilizan el lugar de las mujeres en las comunidades, particularmente en relación con las tareas de cuidado y su participación en conflictos y luchas socioambientales (Scipione, 2026).

Desde otra perspectiva, Roger Odin (2003) propone pensar el documental no como un género sino como un conjunto documental, es decir, como un corpus de obras susceptibles de ser leídas mediante un modo de lectura documentalizante. Este modo de lectura se funda en la presuposición de alguien real que enuncia: el público construye la idea de que quién enuncia —ya sea la cámara, quien la opera, el cine como institución, la sociedad donde se produjo el film o incluso sobre quien recae la responsabilidad del discurso sostenido por el film— garantiza la referencia a un mundo histórico.

No obstante, esta interpretación no elimina el hecho de que toda obra documental implica operaciones de construcción: selección, encuadre, montaje y organización del material filmado. Estas decisiones orientan la mirada del público y condicionan su comprensión de los sujetos y fenómenos representados. En última instancia, el documental media nuestro contacto con el mundo histórico; esa mediación constituye una forma de intervención y, por ende, un artificio que convive con su pretensión de referencialidad. Sobre todas estas decisiones se profundizará a continuación.

Acerca de la representación

Existen múltiples formas mediante las cuales quienes realizan una obra pueden representar y narrar un acontecimiento para construir un relato cinematográfico. A partir de la distinción propuesta por Bill Nichols (1997) acerca de las modalidades documentales —clasificación que se basa en la forma en que se representa aquello que se tiene frente a cámara, atendiendo a la posición de quienes realizan como agentes comunicadores y mediadores, así como a su compromiso con la audiencia—, *Custodios del territorio* puede inscribirse, principalmente, dentro de la modalidad participativa o interactiva.

Esta modalidad se desarrolló inicialmente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa. En ella, el foco recae en la relación entre quien filma y los sujetos filmados. Dicha relación no siempre se explicita mediante la aparición de quién dirige en cámara o por medio de una voz *over* manifiesta; en muchos casos se hace presente a través de entrevistas encubiertas, que se revelan cuando los sujetos se dirigen a alguien que permanece fuera de cuadro, o mediante diversas tácticas intervencionistas. Estas pueden incluir la influencia que ejerce la presencia de quién lleva adelante el rol de dirección de la obra en el desarrollo de actividades o situaciones en las que interactúa con los sujetos filmados, aun sin mostrarse directamente ante cámara.

De este modo, quienes realizan se convierten en agentes sociales que, si bien conservan el control global del texto fílmico, comparten en la práctica las acciones y dinámicas que atraviesan las personas involucradas. En el caso particular de *Custodios del territorio*, esta característica se vuelve especialmente significativa: la directora del documental es, a su vez, la directora del PCCT, marco desde el cual se desarrollan las actividades representadas. Asimismo, quienes participaron de las entrevistas son personas cuyos aportes fueron fundamentales para la puesta en marcha y continuidad del programa. Esta doble pertenencia —como realizadora y como protagonista del proceso comunitario— acentúa el carácter participativo de la obra y refuerza su inscripción dentro de la modalidad interactiva, además de introducir una nueva variable para el análisis del rol de las mujeres en las luchas ambientales, aspecto que se abordará más adelante.

No obstante, el film también presenta rasgos propios de la modalidad expositiva. *Custodios del territorio* busca visibilizar la problemática de la contaminación por municiones de plomo en el suelo, el agua, la fauna silvestre y las personas, al tiempo que expone acciones comunitarias orientadas a generar soluciones sostenibles. En este sentido, el montaje privilegia una continuidad retórica que sostiene el discurso por sobre la continuidad espacio-temporal.

Ecocine

La distinción entre modalidades documentales permite comprender la relación que se establece entre sujetos humanos en el proceso de representación. Sin embargo, para analizar ciertas producciones cinematográficas resulta necesario adoptar un enfoque más amplio, uno que considere cómo el cine contribuye a expresar la manera en que la especie humana se concibe a sí misma, cómo se posiciona frente a otras especies y cómo se entiende en relación con el entorno natural que habita. En este marco, durante las últimas

décadas ha cobrado fuerza el concepto de ecocine, una práctica que trasciende la oposición clásica entre films de ficción y documental.

El ecocine se inscribe dentro de la ecocrítica, campo que estudia las culturas desde una perspectiva ecológica (Forns-Broggi, 2012). Si bien inicialmente se centró en el análisis de las relaciones entre literatura, cultura y ambiente, a partir de la década de 1990 comenzó a consolidarse como un movimiento significativo en Estados Unidos e Inglaterra. Su enfoque fue modificándose de acuerdo con las transformaciones del contexto histórico y ambiental, especialmente frente al acelerado deterioro ecológico contemporáneo, lo que condujo a un creciente interés por las relaciones entre especies y sus interacciones con el entorno.

Las películas que conforman el corpus del ecocine ofrecen nuevas formas de experiencia fílmica que amplían la percepción y profundizan la comprensión del mundo que habitamos. Se presentan como alternativas al consumo audiovisual convencional y contribuyen a nutrir una sensibilidad ambientalmente progresiva. A través de sus modos de representación fomentan la paciencia y la atención —valores fundamentales para un compromiso profundo con el ambiente— y, como sugiere Scott MacDonald (2013), impulsan un reentrenamiento de la mirada: una preparación del público para aceptar ritmos más lentos, planos prolongados y temporalidades más próximas a las de los procesos naturales, en contraste con los ritmos acelerados de la vida urbana y la cultura consumista.

|6|

Desde esta perspectiva, surge la pregunta acerca de cómo este tipo de cine puede desafiar las percepciones de la audiencia y volverla más atenta tanto al mundo humano como al más-que-humano³ (Forns-Broggi, 2012). En términos generales, el mismo autor plantea que el ecocine puede definirse como un cine con conciencia ecológica⁴ que expresa la relación entre seres humanos y el mundo natural desde un enfoque biocéntrico, no antropocéntrico. Esta perspectiva cuestiona la histórica primacía otorgada a las necesidades humanas y propone, en cambio, comprender la vida como un entramado de interdependencias en el que todas las especies deben poder satisfacer sus necesidades en armonía.

Ello implica un cambio de paradigma: exige revisar la manera en que conceptualizamos el lugar y la función del ser humano en el planeta, así como la forma en que valoramos los ecosistemas. Para ello, resulta indispensable un reajuste perceptivo que permita a espectadores y espectadoras pensarse como parte de la naturaleza más-que-humana y no como entes separados de ella.

En este sentido, *Custodios del territorio* incorpora múltiples líneas discursivas y visuales que sostienen la idea del ser humano como integrante del mundo natural. La presencia del ornitólogo y escritor Samuel “Tito” Narosky funciona como un hilo conductor que

³ Término utilizado por Roberto Forns-Broggi en sus obras, que hace referencia a la inclusión de aquellas especies distintas del humano, que las ubica a igual nivel o superior, no como contraposición.

⁴ Conciencia ecológica es un concepto poshumanista que entraña una identificación e interpenetración del yo con otras especies, ecosistemas, biosferas y hasta con sistemas tecnológicos y máquinas (Forns-Broggi, 2012, p.129)

articula esta filosofía. En uno de los primeros momentos del film, afirma: “alguna vez fuimos parte de la naturaleza hace muchos años, pero algunos guardamos en los genes cierta comunicación, casi mágica con el medio natural” (1:46). Sus palabras aparecen acompañadas por imágenes de ambientes exteriores y por tomas en las que él revisa libros que representan la naturaleza en papel, recordando que en su infancia tuvo escaso contacto con ella. De inmediato, el montaje enlaza con escenas de niños y niñas, estudiantes de la escuela N°6098 de La Brava, localidad del departamento de San Javier (provincia de Santa Fe), preparándose para una salida de observación de aves en su propio entorno (2:41).

La presencia del ecólogo Peter Feinsinger (11:34) profundiza este marco reflexivo al recuperar discusiones de la década de 1980, cuando comenzó a surgir la idea de que el mundo no podría seguir siendo como era y que, por lo tanto, era necesario pensar la conservación de la biodiversidad desde todas las escalas y para todas las especies. Su discurso está acompañado por la imagen de un hombre a caballo sobre un suelo en combustión, imagen que podría connotar la ambivalencia del ser humano como especie capaz de anticipar el deterioro del mundo y, simultáneamente, de contribuir a él.

|7|

“Tito” Narosky vuelve sobre esta cuestión más adelante al afirmar:

(...) entiendo que la vida es un conjunto, es una aventura, que nos incluye a todos, por eso me preocupan los otros seres, animales o vegetales, porque pienso que el hombre corre el riesgo. La inclusión de todos estos elementos, peligrosísimos todos, un día tendría que ser revertida o estudiada, pero temo que el hombre no pueda ser más pobre, no quiera ser más pobre y corre el riesgo de desaparecer por eso, por ambición (...) (Caselli, 2017, 13:58).

Esta reflexión introduce el tema de la contaminación por plomo derivada de la caza deportiva: un metal pesado que se acumula en el suelo, agua, plantas, en las aves acuáticas y, a través de su consumo, en otras especies incluidas la humana. La veterinaria Marcela Uhart (19:01) señala que si los patos están expuestos, no hay razón para pensar que las demás especies —incluido el ser humano— no lo estén, dado que comparten el mismo entorno y recursos. A lo largo del montaje se exponen resultados de investigaciones que confirman la presencia de plomo en aves, suelos y en niños y niñas de comunidades cercanas que consumen dichos animales cazados.

En este punto, el film introduce el concepto de Una Salud⁵ (*One Health*), mencionado por la doctora Jonna Mazet⁶, que enfatiza la interrelación entre la salud humana, la salud ambiental y la de los animales (42:20). Desde esta perspectiva, la conservación no se limita a las especies cinegéticas, sino que abarca todas las formas de vida que integran los ecosistemas.

La línea reflexiva de Narosky se cierra con la idea de que “creo que el contacto con la naturaleza es un baño de humildad, un necesario baño de humildad para el hombre que se ha sentido al margen de la naturaleza, que cree que no es un animal” (01:06:51). La

⁵ Se puede conocer más en <https://ohi.vetmed.ucdavis.edu/about/one-health>.

⁶ Fundadora del Instituto One Health (Una Salud) de la Universidad de Davis en California, EE UU.

afirmación es seguida por imágenes de personas inmersas en los humedales, en un plano que las devuelve a su condición de parte de la naturaleza. El film concluye con una secuencia paralela (01:07:07): aves con sus crías —como el macá grande (*Podiceps major*) y la gaviota cangrejera (*Larus atlanticus*)— y una humana con su hijo. Esta puesta en paralelo propone una lectura de igualdad e interconexión entre especies compartiendo un mismo entorno. Finalmente, un niño, mirando a cámara a través de sus binoculares, interpela al público e invita a reconocer la relación compartida entre humanidad, biodiversidad y ambiente.

Lugar de enunciación

En general, las personas humanas responden de manera más inmediata a otras personas con quienes pueden establecer relaciones de identificación. Sin embargo, surge una pregunta central para la comunicación ambiental: ¿qué sucede cuando quien “comunica” es un pato o un ecosistema? ¿Qué recursos puede emplear un film para atenuar la frontera que suele separarnos de otras especies y suscitar empatía hacia ellas?

|8|

El ecocine, como afirma Willoquet-Maricondi (2010), ofrece modelos alternativos de representación que promueven formas más sostenibles y conscientes de relacionarse con el mundo natural. En *Custodios del territorio*, una de las estrategias para construir este lugar de enunciación consiste en posicionar al humedal —espacio afectado por la contaminación por plomo— como un elemento central del discurso fílmico.

El documental abre con una definición de humedal sobre un plano que representa estos ecosistemas (00:36). Los humedales se encuentran entre los ambientes más productivos del planeta, con niveles excepcionales de biodiversidad y una alta provisión de bienes y servicios ecosistémicos (Convention on Wetlands, 2025). A continuación, una secuencia de imágenes describe algunas de sus funciones: la provisión y regulación del agua, la mitigación de inundaciones y sequías, la filtración de contaminantes y la conservación de la biodiversidad. Un aspecto notable de esta presentación es la práctica ausencia del ser humano en dichas imágenes —salvo en un plano donde aparece en un tamaño mínimo—

.

Más adelante, los bloques temáticos que estructuran el documental están separados por recorridos en bote (7:54, 14:34, 18:29, 44:26, 46:49 o 48:55), durante los cuales se observan el humedal y sus especies; en estas transiciones, la presencia humana vuelve a ser marginal. Esta estrategia visual puede interpretarse, siguiendo a Karla Armbruster (en Ingram, 2000), como una forma de construir una naturaleza prístina y vacía de personas, lo cual podría reforzar un distanciamiento entre lo humano y lo no humano. No obstante, inmediatamente después de la secuencia inicial, el film presenta la llegada de un grupo de niños y niñas al entorno natural (2:44), momento en el que aparece el título *Custodios del territorio*, asociando explícitamente ese rol con las infancias, algo que se retomará posteriormente.

Desde otra perspectiva, la ausencia de seres humanos en estos planos puede interpretarse de manera inversa: como una forma de evitar la representación de la naturaleza como espacio de recreación o explotación turística intensiva, imágenes que podrían contradecir el carácter de protección y restauración que el film busca promover (Mitman, 2009).

Las especies que habitan estos humedales —incluidas las cinco especies de patos susceptibles de caza: el pato maicero (*Anas georgica*), el pato barcino (*Anas flavirostris*), el pato cuchara (*Anas platalea*), el pato crestón (*Netta peposaca*) y el sirirí pampa (*Dendrocygna viduata*) (13:09)—, junto con la vegetación característica, son presentadas como parte constitutiva del espacio afectado por la contaminación por plomo. La estructura narrativa del film se organiza mediante bloques temáticos articulados por “cabezas parlantes” (Nichols, 2001): representantes de diversos sectores vinculados a la problemática. Cada bloque se separa mediante imágenes del humedal, lo cual podría interpretarse como una forma de poner en relación —o en tensión— las responsabilidades humanas con aquello que está en juego: el territorio natural. Los seres humanos analizan el conflicto mediante entrevistas, mientras las imágenes muestran aquello que debe ser conservado. Solo en las secuencias dedicadas a la actividad de observación de aves se incluyen planos de personas integradas al ambiente.

Otro recurso significativo es la ausencia de tomas aéreas. En términos históricos, este tipo de planos equivalen al punto de vista elevado característico de ciertas pinturas paisajísticas del siglo XIX y refuerzan un sentido de dominación o posesión del territorio (Ingram, 2000). Su omisión en el documental sugiere una toma de posición: las imágenes se filman siempre desde dentro del ecosistema, desde una perspectiva situada y no sobrevolada.

Aun así, como señala Ingram (2013), el film no llega a mostrar el humedal en sus “propios términos”, sino siempre en relación con nuestra mirada humana. Desde este punto de vista, podría afirmarse que *Custodios del territorio* no logra —o no pretende— otorgar un punto de vista completamente no humano que permita “sentir” el humedal desde su propia experiencia, especialmente en lo relativo a la contaminación por plomo. Sin embargo, el documental construye progresivamente una integración entre humanidad y espacio natural, que se vuelve explícita hacia el final: las imágenes muestran una convivencia armónica entre personas y humedales, reforzando la idea de interconexión y pertenencia al mismo ecosistema.

Tiempo

La construcción temporal resultante del uso del montaje constituye un aspecto central en el análisis de las producciones pertenecientes al ecocine. Como se mencionó anteriormente, Scott MacDonald (2013) sostiene que una estética de cine lento puede favorecer un reentrenamiento de la percepción, condición necesaria para un entendimiento ecológico más profundo, dada la complejidad temporal propia de los procesos ecosistémicos. Esta estética se caracteriza, en gran medida, por la utilización de planos prolongados que priorizan la observación atenta del espacio y habilitan la contemplación.

En *Custodios del territorio*, los planos que registran el entorno natural poseen una duración promedio de entre cuatro y ocho segundos y muestran a los humedales “siendo”, en un gesto que se aproxima —aunque de manera moderada— a la lógica contemplativa. En otros casos, la duración de los planos está subordinada a la acción de las especies

filmadas, particularmente las aves acuáticas, cuyo comportamiento determina el ritmo del montaje.

Desde esta perspectiva, resulta necesario alcanzar un equilibrio entre la duración de los planos y la legibilidad de las imágenes, evitando tanto la frustración que puede generar un montaje excesivamente acelerado como el tedio producido por planos demasiado extensos. De este modo, la propuesta temporal del film busca promover una atención sostenida y la necesidad de un reentrenamiento perceptual que favorezca una observación más profunda y significativa de los procesos ecológicos.

Sonido

Del mismo modo que la dimensión visual permite analizar la representación del ambiente en el film, también es posible identificar un punto de vista sonoro (Gaudreault y Jost, 1995) cuya configuración requiere un examen específico. Aunque no sea exhaustivo, este análisis resulta indispensable para comprender el modo en que el sonido contribuye a la construcción audiovisual del entorno natural.

|10|

En *Custodios del territorio*, la narración se sostiene principalmente en las voces humanas que articulan el conflicto y organizan el relato. A esta presencia predominante se suman colchones musicales que acompañan gran parte del film. Las canciones elegidas pertenecen principalmente al artista “Chango” Spasiuk, de quién se mencionará un aspecto importante de su participación en relación al rol del arte en las problemáticas ambientales en el apartado siguiente. La música, al adecuar su tono, ritmo y fraseo a la emoción expresada en la escena, participa directamente en la configuración afectiva del relato siguiendo códigos culturales asociados a la tristeza, la tensión, la esperanza o la alegría. En este sentido, puede caracterizarse como música empática (Chion, 1994), ya que aparece en momentos clave del discurso —por ejemplo, cuando se mencionan conceptos como “plomo” (4:58)— y modula las sensaciones de acuerdo con el contenido verbal o visual.

Asimismo, en diversas secuencias se produce un fenómeno de *síncresis*, entendido como la fusión espontánea entre un acontecimiento sonoro y uno visual cuando coinciden temporalmente, independientemente de su lógica diegética (Chion, 1994). Aunque la música no pertenece al espacio-tiempo de los humedales representados, el público no experimenta una disociación entre sonido e imagen, sino que acepta esa unión como un recurso expresivo coherente con la narración.

Las imágenes de ambientes naturales —particularmente en los bloques temáticos que estructuran el film— están siempre acompañadas por música que realza la percepción del paisaje y genera un ritmo asociado a la idea de “naturaleza en movimiento”. Esto ocurre en escenas donde se observan varilleros negros (*Agelaius cyanopus*) desplazándose entre la vegetación acuática (14:43), espátulas rosadas (*Platalea ajaja*) alimentándose (46:49), una garza mora (*Ardea cocoi*) avanzando lentamente (47:12) o familias de cauquenes reales (*Chloephaga poliocephala*) cruzando el humedal (58:28). Sin embargo, esta elección sonora implica que el film pocas veces permita “escuchar” a los humedales y a sus especies en sus propios términos. Solo en tres momentos la música se interrumpe para dar lugar a los sonidos naturales: al inicio del documental durante la presentación del

título (3:31), luego en la descripción del silbido que las personas cazadoras imitan para atraer al Sirirí Pampa (13:28), y hacia el final (48:56), con la presencia de ejemplares de esta especie.

Actores y montaje

En ocasiones, cuando los grupos sociales se representan a sí mismos y a su cultura en producciones fílmicas, el montaje se orienta a restituir sus saberes mediante un discurso que, no obstante, permanece mediado por la voz *over* de quien realiza la obra. Con frecuencia, esta voz introduce contenidos redundantes respecto de lo que se observa en la imagen (Piedras, 2014). Diversos autores han señalado las tensiones éticas implicadas en este tipo de representación: la práctica de “hablar por” quienes aparecen en pantalla y la imposición de significados desde una posición de poder. Catherine Lutz y Jane Collins (1991), entre otros, advierten que utilizar las imágenes de otros para construir un discurso sobre ellos constituye un ejercicio de dominación simbólica, especialmente cuando quien es responsable de la realización de la obra pertenece a la cultura hegemónica y proyecta su punto de vista sobre las comunidades representadas.

|11|

En *Custodios del territorio*, aunque la presencia de la realizadora se deduce por su rol en la conducción de las entrevistas y en la selección posterior del material, el film permite que cada persona de interés se presente a sí misma. Lo que llega al público es, en efecto, una construcción colectiva formada por las múltiples voces que interactúan con la problemática de la contaminación por plomo. Educadores, niños, niñas, autoridades, personas que practican la cacería, guías, profesionales de la salud, equipo de investigación e integrantes de la comunidad productora rural exponen sus perspectivas sin que se advierta una orientación explícita o manipuladora por parte de la dirección. Más que imponer un significado, el montaje organiza las intervenciones de modo que se articulen como un mosaico de posiciones sociales y conocimientos situados.

Es particularmente relevante la inclusión de la voz del artista Horacio Eugenio “Chango” Spasiuk (01:11:11), que aparece por fuera de la estructura argumental principal del film pero aporta un punto de vista propio sobre el problema ambiental. Su presencia subraya el papel del arte como espacio desde el cual es posible elaborar sensibilidades ecológicas y promover formas de compromiso ético entre seres humanos, otras especies y sus ambientes:

(...) tenemos que empezar a conocer la realidad de dónde estamos parados, de qué manera, digamos, nosotros podemos intervenir en ese pequeño mundo al cual pertenecemos en esa pequeña comunidad. Y a veces en lo que sucede en una laguna, en lo que sucede con los patos o lo que sucede en un pequeño ambiente, se ve reflejado en aspectos comunitarios, morales, éticos, culturales, históricos, de valores de nuestra propia comunidad (...) Estar atento a todo eso es estar un poco atentos a nosotros, a cuidar lo que queda sano de nosotros o de cada uno de nosotros. (...) Y agradezco que nos inviten, no a entretenerlos con la música, si no a que la música sea una herramienta más para ver todos los aspectos altruistas de nuestra comunidad (...) La música o cualquier expresión estética y artística es una

herramienta para resignificar todos los acontecimientos de nuestra vida. (Caselli, 2017, 1:11:58)

Finalmente, destaca la importancia de contar con materiales que no solo visibilicen determinadas problemáticas, sino que también permitan reconocer formas de acción y participación en construcciones colectivas.

Ecocine vs. films ambientales

Como se mencionó anteriormente, la presencia de figuras humanas puede operar como un recurso eficaz para generar identificación y motivar cambios de actitud y de comportamiento en la audiencia. No obstante, el ecocine asume una responsabilidad mayor: no solo busca sensibilizar, sino también estimular la reflexión crítica e inspirar acciones políticas y personales orientadas a transformar las relaciones entre seres humanos y sus entornos. En contraste, muchos films ambientales tienden a reproducir una mirada antropocéntrica que reafirma los modos de vida dominantes en lugar de cuestionar los supuestos culturales que sostienen la crisis ecológica.

|12|

La distinción entre films ambientales y ecocine resulta fundamental. Este último se caracteriza por su vocación activista, su intención explícita de promover la concienciación ecológica y su compromiso con la ampliación del conocimiento sobre problemas contemporáneos que afectan la salud del planeta (Willoquet-Maricondi, 2010). En otras palabras, mientras los films ambientales suelen centrarse en describir o denunciar, el ecocine procura transformar las formas de percibirnos con la naturaleza y promover acciones con impactos positivos sobre el ambiente.

Tal como sostiene el naturalista noruego Arne Naess, las estrategias de conservación se implementan con mayor efectividad cuando quienes las impulsan aman aquello que buscan preservar y reconocen su valor intrínseco (Naess, 2005). En ese sentido, el acercamiento afectivo y experiencial al territorio es parte esencial del proceso. Abordar un problema ambiental implica situarse en el lugar donde ocurre y, en el caso de la conservación de la biodiversidad, comenzar por conocer las especies que habitan la región y sus interrelaciones ecológicas.

El film refleja esta premisa mediante la representación del programa educativo, cuyas acciones se desarrollan específicamente en los sitios afectados por la contaminación con plomo de origen cinagénico. Allí se promueve un conocimiento situado, construido junto a las comunidades locales, que permite comprender la complejidad del territorio y fortalecer los vínculos necesarios para su cuidado.

En palabras de quienes participan del documental: para conservar, primero hay que conocer y comprender (37:08, 1:00:50).

Comunidad y rol de las mujeres

Las acciones llevadas adelante por el programa en diversas provincias tuvieron como eje la integración de las comunidades locales en el reconocimiento del problema y en la construcción de conocimientos sobre los humedales a partir de la experiencia directa. Este

enfoque —basado en la acción, la participación y la valorización del territorio— se concibió como una vía inspiradora para promover la conservación de la biodiversidad. En este marco se crearon iniciativas como la Diplomatura Universitaria en Educación para la Conservación del Territorio (59:31), orientada a brindar herramientas pedagógicas para estudiar el entorno; la conformación de una red de instituciones educativas conocidas como Escuelas Custodio (01:01:58); y la identificación de los humedales como aulas abiertas, denominados Sitios Educativos Estratégicos para las Aves (46:08).

Según David Ingram (2000), tanto el cine clásico como gran parte de las producciones hollywoodenses tienden a formular los problemas sociales y políticos como conflictos entre individuos, evitando enfoques que promuevan su comprensión y abordaje desde lo colectivo. En contraste, el documental en estudio se distancia de esta lógica al presentar una multiplicidad de voces —provenientes de disciplinas, profesiones y experiencias diversas— que refuerzan la idea de trabajo comunitario como condición para enfrentar la problemática de la contaminación por plomo.

Esta perspectiva queda explícita en los testimonios. Hebe Ferreyra, veterinaria e investigadora, señala la importancia del compromiso social para alcanzar la sustentabilidad: “Si no trabajamos con la parte social, los que están en el ambiente, con todas las áreas, incluso de conflicto que se generan permanentemente, yo creo que si ellos no están convencidos, es imposible poner en práctica una sustentabilidad” (34:09). Por su parte, “Tito” Narosky cuestiona la imagen distante de quienes se dedican a la ciencia y revaloriza su rol social: “hemos sido engañados muchas veces, por la creencia de que un científico es un tipo que se oculta en una torre de marfil y hace una cosa que no sirve para nada, que nadie va a entender nunca. No, no se trata de eso. Se trata de que el científico está al servicio de las necesidades del hombre, no del país, sino del hombre” (20:32).

A lo largo del film, se observa un esfuerzo por articular saberes locales y conocimientos científicos mediante actividades comunitarias: niños, niñas y adolescentes que participan en muestreos de suelo para identificar perdigones; cursos de educación ecológica realizados en distintas provincias; testimonios de quienes practican la caza deportiva que apoyan la sustitución del plomo en municiones; autoridades políticas que explican las medidas necesarias para acompañar estos cambios; y guías de naturaleza que proponen alguna alternativa no extractiva a la caza.

Resulta pertinente destacar que la participación activa de la comunidad se configura a partir del protagonismo de algunas mujeres representadas en el film. En este sentido, la directora del documental, responsable del programa de conservación que acompaña a la comunidad afectada por la contaminación por plomo, encuentra el impulso inicial de su accionar en una carta escrita por la docente Mónica Parvellotti, de la localidad de La Brava, quien denunciaba los reiterados sonidos de disparos percibidos en el patio de la escuela donde trabajaba:

“Cuando yo escribí la carta, lo que sentía era una mezcla de sensaciones, sentía bronca, sentía impotencia y escuchaba los tiros, cuando izábamos la bandera, escuchábamos los tiros como que estaban ahí, en el patio de la escuela y no tenía respuesta para los chicos, para mis alumnos. (...) les enseñaba de cuidar y proteger y no hacía nada. Era como una cosa era lo que decía y no hacía. Así que bueno, me

levanté una mañana, un domingo, me acuerdo, y empecé a escribir porque era una manera de empezar a hacer algo” (29:36).

Andrea y Mónica no constituyen las únicas presencias femeninas dentro del relato, ya que el documental también representa a las mujeres en el ámbito científico a través de los testimonios de Hebe Ferreyra, Jonna Mazet, Kirsten Gilardi y Marcela Uhart. Esta última señala que, durante las investigaciones sobre influenza aviar en aves silvestres realizadas en 2007 en distintas localidades de Santa Fe, advirtieron la magnitud de la cacería de aves acuáticas en Argentina (4:14). En la misma línea, la directora del documental destaca la necesidad de trasladar los hallazgos científicos a las comunidades afectadas y a los gobiernos responsables de la toma de decisiones (30:36). De este modo, tanto las investigadoras como la docente identifican una problemática de contaminación que afecta a la comunidad local y articulan acciones conjuntas para intervenir sobre ella.

Otro de los grupos femeninos que adquiere presencia dentro de la narrativa del documental es el de las madres. Aunque no participan mediante testimonios directos, su aparición resulta significativa en escenas vinculadas al cuidado y acompañamiento familiar, como aquellas en las que el médico explica el procedimiento para la toma de muestras de sangre a niños y niñas (40:13), durante la realización de dichas extracciones o en las secuencias donde el equipo de investigación efectúa encuestas y se observa a mujeres respondiendo mientras sostienen a sus hijas e hijos en brazos o sobre sus faldas (40:31). Asimismo, Mónica señala que, a partir del trabajo desarrollado en el Programa de Conservación, algunas madres comenzaron a acercarse motivadas por la curiosidad y el interés en conocer más sobre cuestiones relacionadas con el cuidado de la naturaleza (56:43). En este sentido, la representación de las madres asociada a prácticas de cuidado encuentra un correlato visual en distintos planos de aves acuáticas junto a sus crías (42:29, 44:26, 56:19, 58:30 y 59:04), además de las imágenes previamente mencionadas en el montaje paralelo hacia el final del documental.

La última mención permite reflexionar acerca del lugar que ocupan las mujeres en espacios de toma de decisiones y cargos jerárquicos. A partir de las imágenes y los zócalos presentados en el documental, las únicas mujeres que desempeñan funciones

directivas son Andrea, como directora del Programa Custodios del Territorio; Jonna Mazet, como directora del Instituto Una Salud; y Mónica, como directora de la Escuela Primaria N.º 6098. En contraste, la mayoría de los cargos institucionales y de representación en oficinas de gobierno, empresas o instituciones, están ocupados por varones, entre ellos Carlos Sánchez, Alejandro Saint Antonin, César Mackler, Ricardo Biasatti, Martín Santiago y Rafael Mateo Soria. En este sentido, el documental evidencia una participación femenina minoritaria en los espacios de mayor jerarquía institucional.

De este modo, el documental se inscribe en producciones contemporáneas que visibilizan problemáticas ambientales desde perspectivas impulsadas por mujeres (Scipione, 2026), las cuales cuestionan prácticas tradicionalmente asociadas a una fuerte presencia masculina, como la caza deportiva y el uso de municiones de plomo. En este film, las escenas y testimonios vinculados a la actividad cinegética están protagonizados exclusivamente por varones, en reuniones de cazadores, presencia de representantes de organizaciones, incluso en referencias a la transmisión de estas prácticas entre

generaciones, como cuando los guías mencionan que llevan a sus hijos varones al campo (56:50).

Finalmente, resulta relevante destacar el rol protagónico de las infancias, representadas como potenciales agentes de cambio dentro de la comunidad. El contacto temprano con el entorno natural no solo favorece el aprendizaje sobre las especies del humedal, sino también la transmisión de ese conocimiento hacia sus familias y docentes. Asimismo, el documental los muestra realizando actividades como la siembra y el trasplante de plantines (37:32), acciones que refuerzan su participación en prácticas de conservación.

En una reflexión que enlaza su propia experiencia infantil con el presente, “Tito” Narosky recuerda cómo el descubrimiento de las aves le abrió un “otro mundo dentro del mundo que habitamos” (01:05:44). La mirada de los niños y las niñas conserva justamente esa capacidad de asombro, y el film sugiere la importancia de potenciarla como base para cultivar valores de respeto, cuidado e interdependencia con el entorno.

Conclusiones

|15|

En líneas generales, si recuperamos lo expuesto anteriormente, puede reconocerse a *Custodios del territorio* como parte del corpus del ecocine. Más allá del empleo de encuadres que permiten contener y resaltar la imagen del entorno natural que urge conservar; de la elección de ritmos de montaje más pausados, cercanos a los tiempos que percibimos en los ciclos ecológicos; y de la construcción de un discurso que, mediante los testimonios, prioriza tanto los aspectos positivos como aquello que aún resta por realizar, se puede considerar que lo más significativo es su condición de obra artística comprometida con el bienestar de la vida en general.

Al analizar el film a la luz de las distinciones entre ecocine y films ambientales, puede observarse que *Custodios del territorio* no se limita a representar un problema ni a reafirmar una mirada antropocéntrica sobre la naturaleza. Por el contrario, se inscribe en un enfoque que busca interpelar a la audiencia, despertar preguntas y estimular cambios de actitud, tanto individuales como colectivos. En este sentido, resulta fundamental destacar el valor del acceso a materiales audiovisuales que visibilicen las problemáticas ambientales y den voz a las comunidades —particularmente a las mujeres, quienes en el film aparecen como actores centrales en la identificación, denuncia y abordaje de la contaminación por plomo—, así como la importancia de generar espacios de debate que permitan profundizar en las conversaciones acerca de la representación de la vida (Fernández Bouzo y Sayapin, 2024). Su potencia no reside únicamente en la experiencia estética, sino en su capacidad para articular conocimiento situado —es decir, producido en los territorios donde el conflicto socioambiental se manifiesta— con prácticas concretas de educación, intervención y acompañamiento comunitario, y no únicamente como material de divulgación científica de interés para la comunidad universitaria (Fernández Bouzo, 2017).

Asimismo, el film retoma, de manera ética y sensible, aquella premisa planteada por Arne Naess (2005): la conservación sólo puede ser efectiva cuando se ama aquello que se busca proteger. En este sentido, la narrativa audiovisual promueve una forma de involucramiento afectivo con los humedales, invitando a conocer sus especies, sus

dinámicas ecológicas y las relaciones que sostienen con las comunidades humanas que los habitan. El conocimiento se convierte, así, en una puerta de entrada al cuidado, y la representación cinematográfica se vuelve un acto político que aspira a expandir la empatía más allá del mundo humano.

Finalmente, *Custodios del territorio* evidencia que el ecocine no sólo comunica problemáticas ambientales, sino que construye horizontes de posibilidad. Le otorga visibilidad a prácticas locales de resistencia y protección, reconoce la agencia de quienes viven y trabajan en los territorios, y propone una manera de mirar que, lejos de clausurar, habilita el pensamiento y la acción. Promueve el trabajo en redes de personas que permite que las acciones en el territorio puedan sostenerse en el largo plazo. En un contexto de crisis ecológica global, esta obra aporta una perspectiva necesaria: la de un cine que no habla únicamente *sobre* la naturaleza, sino *con* ella y desde ella, reafirmando la interdependencia que une a todas las formas de vida.

Referencias bibliográficas

- Campo, J. (2024). Cada animal, un compañero. Un estudio de Inti Anti, camino al Sol (Juan Schröder, 1982). *Folia Histórica del Nordeste* (50), 199-213. <https://doi.org/10.30972/fhn.50507651>
- Caselli, A. (Directora) (2017). *Custodios del territorio* [Película documental]. Conicet Documental, Arrabal Cine Vivo, 1000 Aves. <https://youtu.be/apz9YprIV40?si=tJlrhOhj5iaPO5Qk>
- Caselli, E. A., Guerrero, M., Tammone Santos, A., Alzuagaray, M. S., Muchiutti, A. A., Milano, C., Felipe, A. E., Quintana, R. D., Santiago, M. A y Silva, A. C. (2024). La universidad como formadora de comunidades en la provincia de Santa Fe: riesgos del plomo cinegético y otras cuestiones ambientales. *Revista ICU. Investigación, Ciencia y Universidad*, 8(10), 113-123. <https://doi.org/10.59872/icu.v8i10.516>
- Chion, M. (1994). *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Convention on Wetlands (2025). *Global Wetland Outlook 2025: Valuing, conserving, restoring and financing wetlands*. Secretariat of the Convention on Wetlands. <https://doi.org/10.69556/GWO-2025-eng>
- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine documental. *FRAME*, Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual (6), 312- 349. ISSN 1988-3536
- Fernández Bouzo, M. S. (2017). Academic Environmental Narratives: A study in the Light of Audiovisual Methodologies. *Visual Methodologies*, 5(2), 62-75. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/74478>
- Fernández Bouzo, M. S. y Sayapin, L. (2024). Cine y ecofeminismo en los debates públicos habilitados por los espacios de la cultura: El caso del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) en Buenos Aires, Argentina. *Culturas*, 18, e0044. <https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0044>
- Ferreira, H., Beldomenico, P., Marchese, K., Romano, M., Caselli, A., Correa, A. y Uhart, M. (2015). Lead exposure affects health indices in free-ranging ducks in

- Argentina. *Ecotoxicology*, 24, 735–745. <https://doi.org/10.1007/s10646-015-1419-7>
- Forns-Broggi, R. (2012). *Nudos como estrellas, ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas*. Editorial Nido de Cuervos.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Grierson, J. (1932). *Postulados del documental*. <https://studylib.es/doc/8925861/john-grierson--postulados-del-documental->
- Ingram, D. (2000). *Green Screen Environmentalism and Hollywood cinema*. University of Exeter press.
- Ingram, D. (2013). The aesthetics and ethics of eco-film criticism. En S. Rust, S. Monani, S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema Theory and Practice* (pp. 43-61). Routledge.
- Ivakhiv, A. (2012). Teaching Ecocriticism and Cinema. En G. Garrard (Ed.), *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies* (pp. 144-155). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230358393_12
- Lutz, C. y Collins, J. (1991). The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic. *Visual Anthropology Review* March (1). <https://doi.org/10.1525/var.1991.7.1.134>
- MacDonald, S. (2013). The ecocinema experience. En S. Rust, S. Monani y S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema Theory and Practice* (pp. 17-41). Routledge.
- Mitman, G. (2009). *Reel Nature: America's romance with wildlife on film*. Disney's true life adventures, Weyerhaeuser Environmental Classic, Harvard University Press.
- Naess, A. (2005). The deep ecological movement: some philosophical aspects. En K. Hiltner (E.) *Ecocriticism The essential reader* (pp. 47-61). Routledge.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Odin, R. (2006). Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático. *La Puerta*, Nro. 2. FBA/UNLP. 130-139. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20044/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Scipione, N. (2026). *Cine ambiental en Argentina: imágenes contra el extractivismo del siglo XXI*. ASAECA.
- Willoquet-Maricondi, P. (2010). *Framing the world, explorations in Ecocriticism and film*. University of Virginia Press.
- Zarini, M. E. (junio de 2016). Imágenes de lo real. El cine científico argentino como cine de atracciones. Aproximaciones preliminares. En *Conferencia en IV Jornadas Internacionales y VII Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*. Facultad de Arte, UNICEN. <https://digital.cic.gba.gob.ar/server/api/core/bitstreams/2b52aa5d-ec58-4f09-a20f-3d96e3bf23ce/content>