



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario
Biblioteca Oscar Garat
Facultad de Ciencias de la Comunicación

LA “SALTEÑIDAD” PUESTA EN FOCO

SUJETOS, MIRADAS, DISCURSOS E IDENTIDADES EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE SALTA
(2001-2013)

Ana Inés Echenique

Cita sugerida de la Tesis:

Echenique, Ana Inés. (2020). “La “Salteñidad” puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013)”. Tesis de Doctorado para obtener el título de Doctor en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina (inédita).
Disponible en Repositorio Digital Universitario

Licencia:

Creative Commons [Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)





UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
DOCTORADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

LA "SALTEÑIDAD" PUESTA EN FOCO.

SUJETOS, MIRADAS, DISCURSOS E IDENTIDADES
EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE SALTA (2001-2013)

TESIS PRESENTADA PARA ALCANZAR EL TÍTULO DE DOCTOR EN COMUNICACIÓN SOCIAL

MG. LIC. ANA INÉS ECHENIQUE

DIRECTORA: DRA. ALEJANDRA CEBRELLI

CODIRECTORA: DRA. MARÍA GABRIELA SIMÓN

ARGENTINA, 2020

Palabras clave

salteñidad – discursos – cine – identidades – representaciones – modos de ver

Resumen corto

Esta investigación aborda la salteñidad en el cine realizado por tres mujeres salteñas: *La Ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), *Nosilataj/la belleza* de Daniela Seggiaro (2012), *Deshora* de Bárbara Sarasola Day (2013). Se trata de mujeres cineastas que miran su territorio de origen, Salta: una provincia del Noroeste argentino, como una potencialidad para construir, entre imágenes y sonidos, ese espacio-cultura.

De estas producciones cinematográficas emerge un mapa de representaciones que construyen y deconstruyen miradas sobre la salteñidad. Se trata de discursos fílmicos que ponen en foco tanto representaciones hegemónicas como también representaciones subalternas invisibilizadas por aquel discurso social que reproduce el sentido común.

El discurso de la salteñidad constituye una de las nociones centrales de esta tesis. Consideramos que el relato identitario de la salteñidad se conforma en torno de atributos que definen “lo salteño” desde una perspectiva esencialista que se construye desde adentro hacia afuera, como algo inmanente que nace desde la tierra misma. Esta investigación desnaturaliza esa noción esencialista a partir de miradas teóricas que la cuestionan. Estas miradas teóricas desnaturalizadoras tienen su correlato en los films analizados; en ellos se construyen modos de mirar que rompen con la noción de inmanencia de la salteñidad, proponiendo representaciones que visibilizan lo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matrices diferenciadas y diferenciadoras. Así estos films proponen otros modos de conocer y de percibir.

La tesis está organizada en cinco capítulos. En el capítulo 1 “Cuaderno de bitácora: una mirada en construcción” explicitamos nuestro lugar de enunciación: una “mirada experiencial” sobre la salteñidad. En el capítulo 2 “Miradas teóricas” desplegamos nuestra perspectiva teórica y metodológica. En el capítulo 3 “*Deshora*: de la micropolítica a la macropolítica del deseo”, iniciamos con el análisis de *Deshora* en tanto que la representación que hace Sarasola Day de la finca tabacalera del Valle de Lerma resulta un lugar privilegiado

para ingresar a lo que el relato hegemónico de la salteñidad busca inmovilizar y cristalizar para legitimarse: los privilegios de una clase social conservadora, clasista y machista. El capítulo 4 “*Nosilataj/la belleza: las miradas diferenciadas y diferenciadoras*” aborda el problema de la frontera entre dos culturas: la criolla y la wichí, que la cineasta Seggiaro transita en búsqueda de generar un diálogo entre ellas. En el último capítulo “*La Ciénaga: modos de mirar la salteñidad*”, damos cuenta de cómo Martel realiza corrimientos de sentidos a través de su narrativa.

A través del trabajo de análisis realizado en esta investigación, se pueden comprender los modos en que *La Ciénaga*, *Nosilataj/la belleza* y *Deshora* construyen miradas acerca de la salteñidad visibilizando los conflictos étnicos, los sistemas patriarcales y el rol devaluado de las mujeres.

Las tres propuestas cinematográficas de las directoras salteñas convocan a revisitar, revisar y desnaturalizar aquellas representaciones relegadas por el discurso homogéneo y dominante de la salteñidad. Dicho de otro modo, se trata de films que construyen representaciones mediante la enunciación de otro tejido de imágenes y sonidos, a partir de los cuales pueden surgir otros espacios, otras estéticas y otras prácticas.

Keywords

salteñidad – discourses- cinema - identities – representations- way of seeing

Abstract

This research faces the *salteñidad* at film productions made by three *salteñas* women: *La Ciénaga* from Lucrecia Martel (2001), *Nosilataj/la belleza* from Daniela Seggiaro (2012), *Deshora* from Bárbara Sarasola Day (2013). It focuses on women filmmakers who look at their home territory, Salta, a province of the Northwest of Argentina, as a creative potential to build, through images and sounds, others representations of that space-culture.

From these film productions emerges a map of representations that construct and deconstruct visions of *salteñidad*. These film discourses focus on both hegemonic representations as well as subaltern representations made invisible by the social discourse that reproduces common sense.

The discourse of *salteñidad* constitutes one of the central notions of this thesis. We consider that the identity discourse of *salteñidad* is currently conformed with attributes that define "the *salteño*" (the attribute of Salta constitutive elements) from an essentialist perspective that is supposed to be constructed from the inside out, as something immanent that emerges from the earth itself.

This research denatures that essentialist notion through theoretical perspectives that question it. This theoretical denaturing frame have its correlation in the films analyzed; these film productions constructs ways of seeing that break with the notion of immanence of *salteñidad*, proposing representations that make visible what is not said in social, cultural and political conflicts from differentiated and differentiating matrices. Thus, these films propose other ways of knowing and perceiving.

This thesis is organized in five chapters. In chapter 1, "Logbook: a frame under construction", we explain our place of enunciation: an "experiential frame" on *salteñidad*. In chapter 2, "Theoretical frame", we display our theoretical and methodological perspective. In chapter 3, "*Deshora*: from micropolitics to macropolitics of desire", we begin with the analysis of the film *Deshora*, considering that Sarasola Day's representation of the tobacco

farm of the Lerma Valley is a privileged place to observe what the hegemonic discourse of *salteñidad* seeks to immobilize and crystallize to legitimize itself: the privileges of a conservative, classist and sexist social class. The chapter 4, "*Nosilataj / la belleza: differentiated and differentiating insights*", faces the question of the border between two cultures: creole and wichí, which filmmaker Seggiaro transit in search of generating a dialogue between them. In the last chapter "*La Ciénaga: ways of seeing at salteñidad*", we explain how Martel's narrative produces deferral meanings.

Through the analysis carried out in this research, we may understand the ways in which the three movies considered, *La Ciénaga*, *Nosilataj / la belleza* and *Deshora*, build frames of perception about *salteñidad*, making visible ethnic conflicts, patriarchal systems and the devalued role of women.

The three cinematographic proposals of the directors from Salta summon to revisit, revise and denaturalize those representations relegated by the homogeneous and dominant discourse of *salteñidad*. In other words, these are films that build representations by enunciating another weave of images and sounds, from which other spaces, other aesthetics and other practices may emerge.

*A la memoria de
V́ctor Arancibia*

INDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
Capítulo 1. Cuaderno de bitácora: una mirada en construcción	
1.1. Presentación	20
1.2. “Desmontando el amor romántico”	21
1.3. Tucumán: dictadura, colonia y patriarcado	24
1.4. Jujuy, la otredad	28
1.5. Salta, la ciénaga	34
Capítulo 2. Miradas teóricas	
2.1. Representaciones sociales y fronteras	41
2.2. Estudios Visuales	45
2.3. Antropología (audio)visual	49
2.4. Semiótica	52
2.5. Estudios sobre el cine y género	55
2.6. Indagaciones sobre la salteñidad	61
Capítulo 3. <i>Deshora</i>: de la micropolítica a la macropolítica del deseo	
3.1. Sobre el film	
3.1.1. Ficha Técnica	69
3.1.2. Sinopsis	69
3.1.3. Personajes	70
3.1.4. Sobre Bárbara Sarasola Day	70
3.2. “Descolonización del deseo”	71
3.3. Las imágenes y el “efecto de realidad”	76
3.4. La casona de <i>Deshora</i>	87
3.5. Tierra y “grupo social antiguo”	92

3.6. Emoción/implosión	98
3.7. Despatriarcalización y descolonización del deseo en <i>Deshora</i>	101

Capítulo 4. *Nosilataj/la belleza: las miradas diferenciadas y diferenciadoras*

4.1. Sobre el film	
4.1.1. Ficha Técnica	110
4.1.2. Sinopsis	110
4.1.3. Personajes	111
4.1.4. Sobre Daniela Seggiario	111
4.2. La frontera: <i>Nosilataj/la belleza</i>	112
4.3. Salteñidad y belleza	122
4.4. Personas, personajes y representaciones	126
4.5. “Cruzar el puente”	130
4.6. Estereotipos de la alteridad	136

Capítulo 5. *La Ciénaga: modos de mirar la salteñidad*

5.1. Sobre el film	
5.1.1. Ficha Técnica	145
5.1.2. Sinopsis	145
5.1.3. Personajes	146
5.1.4. Sobre Lucrecia Martel	146
5. 2. La vida cotidiana	149
5.3. La construcción del punto de vista	160
5.4. Mirar con los oídos: la contramirada en el cine de Martel	164
5.5. De la militancia estética a “alzar la voz”	168

Conclusiones	174
---------------------	-----

Bibliografía	184
---------------------	-----

Agradecimientos

Ser agradecida es un gesto político que distancia de aquellos que piensan que la meritocracia es posible. Por ello quiero agradecer a quienes hicieron posible esta tesis doctoral.

A la Universidad Pública, en particular a la Universidad Nacional de Córdoba, por darme un espacio de formación; y la Universidad Nacional de Salta, por brindarme un lugar donde poder trabajar y retarme diariamente a nuevos desafíos.

A María y Jesús, por haber guiado mis primeros pasos académicos en los años '90 a través de mi formación docente en la cátedra *Literatura Argentina* de la entonces Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba.

A Cheté, por creer en mí desde muy jovencita y haber forjado mi mirada artística. Ella fue quien me enseñó a educar desde el arte y a crear un modo de ver el mundo que se ve reflejado en esta tesis.

A Gabriela por acompañarme, apoyarme y “poner a mi servicio” su amistad y experticia para poder concretar la redacción de esta tesis. Su entrega, rigurosidad, meticulosidad sin duda han marcado una diferencia importante en este trabajo.

A Alejandra y a Víctor, por haber estado presentes en las distintas etapas, particularmente en esta tesis, aconsejándome, ayudándome y compartiendo momentos importantes de mi vida. Pongo en valor la resiliencia de Alejandra y agradezco sinceramente cada uno de los aportes de su mirada crítica vertidos en esta investigación.

A Rulo por estar siempre y ser un amigo leal y apoyarme en la buenas y en las malas.

A Santiago por contagiarme su humor a través de sus ocurrencias y ayudarme en los diseños para que todo se vea más lindo.

A mi hermano Andrés que desde el diseño y conocimiento técnico estuvo presente para aportar todo lo que le fui requiriendo para esta tesis.

A mí tía Eugenia, por ser mi “informante clave” de la salteñidad. A través de su relato y su mirada particular de este territorio en el que habita hace más de cuarenta años pude comprender y analizar asuntos centrales de esta investigación..

A Maru, por su amistad y compromiso en la militancia feminista.

A mis amigas (Fernanda, Inés, Diana, Susana, Luján, Renata, María, Ivana, Andrea, Cecilia, María Ema y Micaela) por hacerme vivir momentos inolvidables y enseñarme diferentes maneras de ver y disfrutar la vida.

A mi padre, por haberme invitado a transitar la vida como aventura que merece ser honrada día a día y a mi madre, por hacer de mí una mujer segura y valiente.

Finalmente, mi agradecimiento amoroso a Jorge, y a mi luminosa hija Almendra, sin duda ambos son mi principal motivación y como en todos mis logros, están muy presentes.

Introducción

“Salta nunca fue homogénea, antes de la colonización acá había gente muy distinta, no es lo mismo la gente del Chaco que la Andina. Que haya gente que se presente y diga: somos tierra de gauchos, somos la tierra de las tradiciones ¿Qué es eso? ¡Eso es una poesía de cuarta!”
(Lucrecia Martel)

En esta investigación me propuse estudiar la “salteñidad” en el cine realizado por tres mujeres salteñas de las cuales elegí tres films: *La Ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), *Nosilataj/la belleza* de Daniela Seggiaro (2012), *Deshora* de Bárbara Sarasola Day (2013). Se trata de cineastas que miran su territorio de origen, Salta, una provincia del Noroeste argentino, como una potencialidad para (re)construir, entre imágenes y sonidos, ese espacio-cultura.

El discurso de la salteñidad constituye una de las nociones centrales de esta investigación.¹ El relato identitario de la salteñidad, como mostraré más adelante, se conforma en torno de atributos que definen “lo salteño” desde una perspectiva esencialista que se construye desde adentro hacia afuera, como algo inmanente que nace desde esta tierra.

El tema de la salteñidad me interesó y me interpeló desde el mismo momento que empecé a habitar y a transitar Salta, como forastera² cordobesa. Justamente me propuse indagar desde qué otros lugares se “ponía en foco” ese relato esencialista sobre la salteñidad. No solo encontré miradas teóricas que lo cuestionaban, sino que además (o, sobre todo), al acceder a los films de estas cineastas, encontré modos de mirar y mostrar que rompen con la noción de inmanencia de la salteñidad y proponen representaciones que visibilizan lo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matrices diferenciadas y diferenciadoras.

Dicho de otro modo, estas directoras salteñas “ponen en foco”, “enfocan” aquello que desde la época de colonia en adelante el discurso dominante “desenfocó” para invisibilizar y producir borraduras de otros imaginarios, otros saberes y otros modos de percepción. Estos movimientos de diafragma en las miradas de las cineastas les permiten visibilizar, en parte, la marginación, el silencio, el ocultamiento y la discriminación a las que han sido sometidos ciertos sectores sociales.

A partir de las miradas disruptivas de las tres mujeres cineastas surgieron una serie de interrogantes: ¿De qué manera se ponen en imágenes los procesos de constitución de las

¹El tema de la salteñidad como se verá en el capítulo 2 ha sido trabajado por investigadora e investigadores locales desde diferentes miradas. (Cfr. Álvarez Leguizamón 2010, 2011; Arancibia 2005, 2009, 2010, 2013; Castillo, 2011; Cebrelli, 2005, 2010, 2011, 2014, 2018; Flores Klarik, 2010; López, 2013, 2014; Mata, 2008, 2010; Moyano, 2011; Nava Le Favi 2013; Palermo, 2002, 2011; Villagrán, 2010, 2013, 2014).

² Digo “forastera” en el sentido de Schütz para quien el otro más próximo en el espacio de la otredad es “una persona adulta, perteneciente a nuestra época y civilización, que trata de ser definitivamente aceptada, o al menos tolerada, por el grupo al que se aproxima” (2003, p. 95).

identidades locales? ¿Cómo se entrecruzan las miradas individuales con las construcciones socio-históricas? ¿Qué representaciones son las que las tres cineastas salteñas textualizan para dar cuenta, construir y visibilizar las diferentes identidades? ¿Qué operaciones ponen en juego a la hora de construir y/o deconstruir la salteñidad?

Si bien Martel pertenece por una cuestión generacional al “Nuevo Cine Argentino”³, propongo encuadrar su cine en un contexto regional del NOA, promoviendo la idea de que es posible nombrar su cine como una “corriente estética marteliana” en la que se inscriben Seggiaro y Sarasola Day.

Desde el recorte temporal que propone este trabajo (2001-2013) se pueden identificar tres momentos en el análisis de las producciones audiovisuales en el ámbito salteño. El primer momento coincide con la crisis política y económica del año 2001, momento en el que la producción cinematográfica nacional da cuenta de una necesidad de volver a mirar los espacios interiores a fin de reconstruir o crear los lazos de unión que las políticas oficiales dejaron de garantizar.

Los procesos identitarios se resignificaron en esta instancia de crisis profunda que vivió la sociedad argentina (Arancibia, 2007). En el sentido contrario a los períodos anteriores en el que el cine configuró identidades nacionales, al comienzo de la primera década del dos mil, los relatos narrados por una generación de nuevos directores van a dar cuenta de la crisis y de historias que naufragan en la frustración de sus personajes.

En este primer momento se destaca Lucrecia Martel que es una de las directoras que ha logrado crear una obra de rasgos singulares y distintivos respecto a la de sus contemporáneos. De sus tres largometrajes, en el primero, *La Ciénaga* (producida y estrenada en el gozne de la crisis del 2001) se presentan modos de ver y formas de

³ Aguilar (2010) sostiene que el periodista de *Página/12*, Horacio Bernardes, fue quien acuñó el sintagma “Nuevo Cine Argentino” y la sigla NCA. Advierte que hay cierta reticencia por parte de los realizadores, críticos y el público respecto a este concepto y se busca ponerlo entre comillas para tomar distancia respecto a este fenómeno, pero “sin embargo, uno de los grandes logros de la generación de nuevos cineastas fue imponer la idea de que, en los años noventa, se produjo un corte y una renovación. Es decir, que existe un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común. (...) Es posible que la reticencia frente a la etiqueta “Nuevo Cine Argentino” aparezca cuando se la considera en términos estrictamente estéticos. Desde este punto de vista, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman, Adrián Caetano pertenecen a universos tan diferentes que sólo alguien muy despistado puede creer que representan algo semejante” (p.13).

reproducción social que serán objeto de análisis de este trabajo, aunque se hará referencia constante a toda su producción que se desarrolla a lo largo de todo el recorte temporal elegido.

Un segundo momento puede identificarse con el estreno del largometraje *Luz de invierno* del realizador salteño, Alejandro Arroz (2007), con un lema repetido y reproducido hasta la instancia de convertirse en una marca registrada del cine local: “Cine hecho en Salta por salteños”. Sin duda, el surgimiento de una producción como *Luz de invierno* se enmarca en el comienzo de las políticas audiovisuales como políticas públicas a lo que se suma la gestión de Arroz como Director de Medios Audiovisuales en la entonces Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, lugar desde el que se arbitran los financiamientos a través de los concursos del INCAA. Si bien esta producción no formará parte del corpus de análisis de esta investigación, forma parte del mapa del cine local.

Marco un tercer momento en el que una nueva generación (que continúa los pasos transitados por Martel) y la consolidación de las políticas públicas audiovisuales hacen surgir films como *Nosilataj/la belleza* de Daniela Seggiaro (2012) y *Deshora* de Bárbara Sarasola Day (2013), que alcanzaron sus respectivas consolidaciones en el cine independiente.

Todas estas producciones cinematográficas me ofrecieron un mapa de representaciones que construyen y deconstruyen miradas acerca del territorio perfilando modos de ver y representar la salteñidad. Teniendo en cuenta que tanto lo ficcional como lo documental son campos discursivos (Aprea, 2012). que se entraman en cada una de las producciones más allá de los formatos genéricos, me fue posible comparar las representaciones que se construyen en los discursos documentales (asimilados, reelaborados o confrontados) con las que surgen de las producciones ficcionales.

El análisis de los diferentes relatos me permitió ver la persistencia de ciertas representaciones que se forman, circulan y se reafirman en las producciones del género documental y que se problematizan en los relatos ficcionales. En esta coyuntura de nuevos escenarios comunicacionales, a partir de las modificaciones en las políticas del sector, como lo plantea Arancibia (2013), se generan entonces zonas en las que los conflictos emergen permitiendo mirar y exhibir la diferencia cultural materializada en prácticas específicas que, por estrategias de poder, no pudieron visibilizarse en el espacio mediático tradicional y hegemónico.

A continuación, expongo la organización de la tesis.

En el capítulo 1, *Cuaderno de bitácora: una mirada en construcción* explicito mi lugar de enunciación, “mi mirada experiencial” sobre la salteñidad y desde ahí he elaborado mi relato y mi modo de abordaje.

Así propongo la auto-reflexibilidad para leerme, comprenderme y narrarme. Para ello, he elegido una escritura ensayística, que incorpora tres tramos autobiográficos a través del NOA (Tucumán, Jujuy y Salta) para dar cuenta del proceso de construcción de los marcos de referencia que me habilitan a “leer”, desde mi punto de vista, la salteñidad. Es necesario aclarar en este punto que el recorrido autobiográfico que propongo muestra solamente algunas capas de las tantas que constituyen la complejidad de mi objeto de estudio.

Mi vía de acceso para el análisis fue la construcción de las *Miradas Teóricas*, capítulo 2, en el que describo mi perspectiva teórica y metodológica. Conceptualizo allí la salteñidad como núcleo nocional y los recorridos teóricos y analíticos en los que se enmarca este trabajo (Estudios visuales, Antropología audio-visual, Semiótica, Estudios sobre cine y género), configurando así una “caja de herramientas” que sirve de base para indagar de qué modos se construyen las identidades y las formas de representarlas en el campo audiovisual de Salta.

En el capítulo 3, *Deshora*: de la micropolítica a la macropolítica del deseo, decidí iniciar con el análisis del film *Deshora* en tanto que la representación que hace Sarasola Day de la finca tabacalera del Valle de Lerma resulta un lugar privilegiado para ingresar a lo que el relato hegemónico de la salteñidad busca inmovilizar y cristalizar para legitimarse: los privilegios de una clase social conservadora, clasista y machista.

Así en este capítulo me propuse dar cuenta de cómo, en la narrativa cinematográfica del film, la directora registra y caracteriza críticamente al grupo social en el que nació y se crió. También abordé ese “deseo”, en el sentido en que lo trabaja Rolnik (2006), como aquella fuerza responsable de movilizar el cambio desde la micropolítica.

El capítulo 4, *Nosilataj/la belleza*: las miradas diferenciadas y diferenciadoras, enuncia desde su mismo título una frontera entre dos culturas: la criolla y la wichí, que la cineasta Seggiaro transita en búsqueda de generar un diálogo entre ellas.

Una de las principales cuestiones de este capítulo gira en torno al lugar de enunciación a la hora de construir un relato sobre el “otro” y las estrategias para traspasar esas fronteras simbólicas. Puntualmente, las distancias o cercanías entre el sujeto que filma y el sujeto que es filmado.

El último capítulo, *La Ciénaga*: modos de mirar la salteñidad, intento dar cuenta de cómo Martel realiza corrimientos de sentidos a través de su narrativa. A partir del análisis de *La Ciénaga* podemos reconstruir las operaciones que realiza la directora en búsqueda de hacer participar activamente al espectador (experimentando contradicciones, vacíos e incomodidades) en la construcción del sentido.

La contra-mirada de Martel traspasa la frontera simbólica de la imagen proponiendo el sonido como un vehículo para generar representaciones. Este camino ya transitado por la directora salteña emprende en la actualidad nuevos desafíos a través de la experimentación con objetos sonoros que le permitirían ampliar las posibilidades de producir un desplazamiento en la mirada.

*

Estas tres propuestas cinematográficas de las directoras salteñas convocan a revisitar, revisar y desnaturalizar aquellas representaciones relegadas por el discurso generalizador, homogéneo y dominante de la salteñidad. Dicho de otro modo, se trata de films que construyen representaciones mediante la enunciación de otro tejido de imágenes y sonidos, a partir de los cuales pueden surgir otros espacios, otros sueños, otras estéticas y otras prácticas.

Capítulo 1

Cuaderno de bitácora: una mirada en construcción

*“La imagen no es nada sin una mirada
que se vierta sobre ella”
(Ardévol)*

1.1. Presentación

Elegí comenzar este primer capítulo con una “autoetnografía”⁴ como modo de narrar y narrarme. En este sentido, quisiera señalar que las razones que motivaron mi elección de esta forma narrativa estuvo fundada en que para mí una tesis doctoral implica la vida misma, la vida de esta tesista: mirar mi percepción del mundo y mi relación con los otros.

En *Espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* de Arfuch (2002), particularmente, en el capítulo “Travesías de Identidad. Lectura de relatos de vida” encontré algunas claves para poder ingresar a la narración de mi propia “autoetnografía”. Me refiero a nociones tales como: sujeto y subjetividad, delegación y mandato, búsqueda identitaria, ser extranjero en la propia tierra, etc. Estas nociones me permitieron rescatar de mi experiencia saberes contruidos/deconstruidos desde distintas dimensiones éticas, políticas y teóricas.

Escribe Arfuch (2014):

Ese registro de la voz –la primera persona, el testimonio– en tanto expresión altamente valorada de la experiencia, tanto individual como colectiva, resulta hoy imprescindible en relación, justamente, con la dimensión sociohistórica de nuestro conflictivo presente. El “espacio biográfico” altera decisivamente (...) las esferas clásicas de lo público y lo privado para delinear una nueva “intimidad pública”, tanto en su carácter modélico de “educación sentimental”, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas. Así, ese espacio podrá cobijar, además de sus “clásicos”, orientaciones colectivas del deseo, el placer, la notación emocional de la cultura, la experimentación autoficcional y crítica, la afirmación de identidades colectivas, la ampliación de derechos y la búsqueda de reconocimiento. (pp. 70-71)

De allí que “el espacio biográfico” me permitió vincular mi matriz de guionista con mi mirada de investigadora. Este lugar de enunciación me habilitó a recrear ese universo marteliano (desde una perspectiva autoetnográfica) que tanta fascinación me generó desde el estreno de su ópera prima

En este sentido, haciendo una retrospectiva biográfica, mis lugares de referencia de la

⁴ Esta noción será retomada con mayor profundidad en el próximo capítulo en el apartado de Antropología (audio)visual. Entiendo la autoetnografía tal como la entienden Carolyn Ellis, Tony Adams y Arthur Bochner (2015): se trata de un “enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno)” (p.250).

región NOA, antes de migrar a Salta en el 2006, fueron Tucumán y luego Jujuy. En estas provincias tuve históricamente una red de relaciones sociales desde comienzo de la década del '80 que me permitió interactuar y aproximarme a la cultura norteña.

Las experiencias y los sentidos que se produjeron en torno a esas vivencias marcaron y direccionaron definitivamente mi mirada, así como también, el camino por recorrer. Esbozo aquí un mapa del proceso de desmontaje de mi propia afectividad, construida a partir del relato de mi abuela paterna sobre el “amor romántico” (Lagarde, 2013), con la intención de realizar una crítica a la cultura patriarcal y colonial en la que fui formada y el proceso de transformación que experimenté en esta travesía por esta región del NOA.

1.2. “Desmontando el amor romántico”

Si había una militante del amor cortés y romántico, esa era mi abuela paterna. Escucharla narrar su historia de amor, siempre generaba suspiros, dejando fantasías en el aire a quienes le entregábamos nuestros oídos.

Es una historia de amor romántico en tres actos. El primero comienza con un amor a primera vista que nació cuando ella reparó en él (aún cadete) en un desfile militar en la década del '20. Aquel flechazo fue suficiente para que ella lo esperara durante varios años mientras él realizaba su carrera militar. Un compás de expectativas platónicas que se sostenían a través de intercambios epistolares.

Un segundo acto refiere a la conformación de la familia: madre de 9 hijos de los que nacieron 56 nietos y que propagaron más de un centenar de bisnietos. Durante los años de consumación del amor, él llegó a la categoría de General y ella fue cacique de su propio clan.

Y el último acto, la transformación de mi abuela en viuda joven a raíz del fallecimiento de mi abuelo a temprana edad (56) que hizo que elevara su amor a la estatura de un mito gigantesco.

En una conferencia titulada “Desmontando el mito del amor” Lagarde (2013) explicaba que a las mujeres “se les enseña el amor; se las prepara para los hombres. A esos hombres adorados, hombres admirados, hombres altos.... Por eso se les quiere tener cerca, por eso se los busca”.

Cuando escuché estas palabras evoqué a mi abuela paterna quien no solamente admiró y veneró a su “Hombre” de un metro noventa de altura (ella medía apenas un metro cincuenta) plantea Lagarde,⁵ construyó un mito tan consistente del amor romántico que logró perpetuar y proyectar en sí misma el romanticismo de la primera etapa del enamoramiento en los dos actos siguientes.⁶

Cuando hago referencia a la elaboración del mito del amor romántico, mi intención es subrayar que ella no sistematizó, pero sí elaboró una serie de ideas y procedimientos propios que direccionaron su cometido como mujer y, además, fue una gran “educadora sentimental” del amor patriarcal y colonial.

Si bien cada familia tenía sus particularidades, los roles, como en todas las élites, estaban claramente definidos: el patriarca era el responsable de mantener los intereses de clase a través de sus actividades políticas, económicas y militares. Por su parte, las mujeres asumían la tarea de tejer las relaciones sociales y realizar alianzas, en particular a través de los matrimonios, que se celebraban con fiestas y ceremonias que los habilitaba a perpetuarse en el poder económico y político.

En el caso de mi abuela, de sus nueve hijos, seis eran mujeres. Cuando llegó la etapa de cortejo de mis tías, hacía un seguimiento personalizado de cada uno de los pretendientes, inclusive esperaba a sus hijas al regreso de las fiestas para que le contaran “todo” en una especie de ritual de confesión. Estudiaba cuidadosamente, a través de un interrogatorio exhaustivo a cada uno de los candidatos, la ascendencia familiar. No había lujos, la austeridad era un valor de clase de las élites provinciales, pero si en algo se invertía era en las fiestas y vestidos.

En aquellos eventos se cuidaban todos los detalles: vajilla, manteles, flores, etcétera, pero no respondían a los retratos de época de los salones de baile de las élites porteñas con las orquestas y las mujeres con vestidos lujosísimos encargados por catálogos a tiendas europeas. Aquí lo importante estaba en conseguir buenas telas y ella misma copiaba de los

⁵ Lagarde sostiene que después que se desvanece la etapa del enamoramiento, el amor romántico desaparece sin dejar rastros.

⁶ Lejos de sentirse liberada en su etapa de viudez, construía altares en la mesa de luz con fotografías de mi abuelo y con una fantasía que la mantuvo hasta el final de sus días: “No tengo miedo a morir, porque estoy segura que tu abuelo me está esperando y sueño con volver a besarlo”, me dijo en la última charla que tuvimos antes que falleciera a los 93 años.

figurines de moda (*Burda, Vogue*) las tendencias de los grandes modistos y hacía personalmente cada uno de los vestidos.

Una vez que la escenografía estaba instalada, comenzaba la puesta en escena. Cada movimiento en este espacio era una elección a través de claros esquemas que conformaban el habitus (Bourdieu, 1988) generando de este modo, modelos y principios de clasificación, entre lo que es apropiado y lo que es inapropiado, lo vulgar o lo distinguido.

A la versión de las distintas escenas de esa gran historia de amor, se sumaban actualizaciones de acuerdo a la necesidad de direccionar alguna lección, consejo o máxima. “A los maridos hay que mantenerlos siempre como novios, de la manito, bien cerquita, hay que esmerarse”, solía decir, y yo no podía dejar de fantasear a qué se refería con “esmerarse con los maridos”, aún más con ese mandato proviniendo de ella.

Podría continuar relatando varias páginas más sobre este tipo de recomendaciones, pero solo deseo afirmar que este mito del amor romántico transmitido a mis tías dio muy buenos resultados. La mayor de sus hijas se casó antes de cumplir los 20 años con un ingeniero aeronáutico. Pocos años después, mi tío, quien se formó en la Escuela de Aviación y Aeronáutica de la *General Electric*, pasó a formar parte del Programa Apolo 8 y Apolo 11 en Estados Unidos. Tuvieron allá nueve hijos, uno por año, lo cual no pasó desapercibido a la prensa estadounidense que retrató al científico argentino junto a su mujer y sus nueve hijos en la portada de un diario.

La segunda de las hijas no se quedó atrás, tuvo once hijos y así en escala descendente y desapareja las otras cuatro hermanas mujeres. La hipótesis de que a través de mandatos se puede transmitir y reproducir el amor patriarcal y colonial pareciera corroborarse a través de esta historia familiar. Pero, sin embargo, pude observar una particularidad en los últimos años después que mi abuela falleciera. Mientras el “tótem del clan” estuvo al mando, el acto 1 (enamoramiento) y el acto 2 (consolidación de la familia) durante este periodo mis tías se mantuvieron encorsetadas dentro los cánones del amor romántico. Pero, una vez que mi abuela no estuvo más presente se fueron liberando de los mandatos y surgieron confesiones en voz baja mientras florecían en su viudez: “Ya cumplí”, y en este mismo tono continuaron las otras declaraciones, que me llevan a entender que la transferencia de las experiencias del patriarcado y la colonialidad de una generación a otra no es tan lineal; la ausencia de mi abuela fue el momento fértil para expresarlo.

Ahora bien, cabe preguntarse en este punto dónde, cómo y por qué me acoplo en esta historia y qué incidencia tuvo en mi travesía biográfica del Norte. Al “adoctrinamiento” de mis primas lo llevaron a cabo mis tías. Por razones que no son necesarias explicitar a esta altura, mi abuela no confiaba en sus nueras para esta tarea, menos en mi caso, por la alianza de mi padre con mi madre (burguesía descendiente de italianos), por lo que no dudó que esa labor le correspondía a ella. Es decir que por carácter transitivo recibí, en mi formación un 50% de este “formateo” directamente de mi abuela, lo cual resultó performativo en mi adolescencia. Fue así que cuando a comienzos de los ‘80 creí haber llegado al edén cuando experimenté una sobredosis de patriarcado y colonialismo en el “Tucumán Rugby Club”.

1.3 Tucumán: dictadura, colonia y patriarcado

En 1982 acompañé a Tucumán a una amiga del colegio que se había puesto de novia con uno de los integrantes del equipo Tucumán Rugby Club. No fue un “amor en los tiempos del cólera” porque no perduró como en la novela, pero si un amor en tiempo de guerras.

Mi amiga y yo llegamos al “Jardín de la República” en la intimidad de ese universo de la dictadura. Sin conciencia crítica de los mecanismos que operaban en el interior de esta sociedad tucumana atravesada por el operativo de la independencia, rastrillajes y torturas (Ferri, 2018).

Hago referencia a la intimidad no como una figura retórica, sino literalmente. Mi prima hermana se había casado recientemente con un mayor del ejército y fueron trasladados de Buenos Aires a Tucumán. Ellos nos albergaron en un departamento céntrico, a pocas cuadras de la plaza principal, durante nuestra estadía. Al relatar esta experiencia siento que me desmonto como una Mamuschka, una muñeca tras otra, 30 piezas con un mismo rostro, de la misma pieza de madera, pero con distintas versiones de mí misma.

Y me atrevo a romper el espejo que me repite la historia que me he contado sobre mí misma y que me permitió armar mi yo a través del tiempo. Y puedo en ese instante recordar escenas de confidencias con mi prima veinteañera persiguiendo su deseo de quedar embarazada y no lograrlo, con la frustración de no poder reproducir nuestro modelo familiar. Este mismo deseo, entre otros, que también se presenta en la historia que narra Bárbara

Sarasola Day, *Deshora*; allí cuenta sobre este matrimonio que tenía dificultades para concebir un hijo. Esa identidad homogénea de mujeres, ese estereotipo que “debe” ser respetado porque si no se cumple con ese mandato se corre peligro. Y así, a través de estos relatos, puedo sumergirme a través de todas esas capas de la Mamuschka y hacerla implosionar desde adentro, desde su epicentro, porque la reconozco en lo que la cineasta salteña plantea en su película.

Si bien retomaré con mayor profundidad en capítulos posteriores la noción de “implosión”, quisiera detenerme un instante en esbozar el sentido que le otorgo a este término. Sarasola Day describe el lugar y la clase social en la que nació y se crió. Hay en ese espacio íntimo un código, una letra chica, que la directora trabaja en su producción. Se trata de lo no dicho, los secretos del universo de las mujeres de esta clase social.

Está claro que el secreto no es sinónimo de silencio. Simmel (2012), lo entiende como una forma de expresión que estructura relaciones sociales, y que a la vez crea realidades e identidades paralelas. El secreto habla de lo silenciado, latente ante el obstáculo de no poder ser dicho. Pero sin embargo está allí, desde otra esfera del decir que conlleva estrategias de enunciación bien definidas y un proceso de decodificación de sentidos. La interpretación, y no la enunciación, resulta clave porque es allí donde implosiona, en ese paréntesis de lo dicho y lo callado, permite a los otros cierta capacidad para modificar o permanecer en un *statu quo* el resto de su vida.

Este tipo de planteos no me los hacía en aquellos años ‘80, simplemente nos abrazábamos a mandatos sin perspectivas de ningún otro horizonte que no fuera la galantería y cortesía colonial. Acompañábamos a mi prima a los desfiles militares y, además de compartir cenas y almuerzos, nosotras solo perseguíamos nuestro deseo.

“La galantería jamás es anticuada”, decía mi abuela mientras enumeraba el decálogo de los caballeros: “Los hombres deben tratar respetuosamente a la mujer. Deben saber honrar su palabra. Lucir como señores, es decir, estar a la altura del medio en que se desenvuelven”, entre otros tantos mandatos.

Y así fue que tuvimos nuestra cordial bienvenida por parte de los galanes tucumanos que nos corrían la silla para que nos sentáramos a la mesa, nos abrían la puerta del auto y nos hacían caminar del lado de la pared y no de la vereda.

También viene a mi memoria aquel arquetipo de vestimenta masculina camisa: a cuadro, mocasín (marca Guido), cinto con hebilla bronce con iniciales del nombre y llavero cuenta ganado. Está claro que la homogeneidad que da cuenta de este estereotipo descripto está inscripta en clase social particular del norte argentino que, en contraste a ciudades como Córdoba, resulta simple percibir.

Revisando fotos de aquella época encontré imágenes; estoy vestida con una minifalda amarilla con tacones altos del mismo color y cinto dorado (moda de los '80) contrastando fuertemente con las clásicas y conservadoras mujeres tucumanas que estaban en esa misma fiesta.

Las prácticas culturales de esta élite son las que retomé para analizar *Deshora* de Bárbara Sarasola Day. Si bien la finca tabacalera del Valle de Lerma que explora la cineasta salteña no es comparable (espacial y temporalmente) con mi experiencia con los rugbistas de Tucumán Rugby Club de Yerba Buena, puedo percibir cierta homogeneidad geográfica, cultural y simbólica en el habitus de la élite norteña.

Salta es una sociedad patriarcal con una fuerte impronta machista y con formas conservadoras de relación entre las clases que aún se reproducen y se naturalizan. Si partimos de la idea del sujeto como construcción social y política podríamos observar cómo la cineasta salteña, Bárbara Sarasola Day, en una confluencia de persona/personaje, construye a Helena (la mujer protagonista de *Deshora*), una identidad colonial y patriarcal como un modo posible de representar la sociedad salteña.

Así resulta complejo entender de qué manera las poéticas de la ficción cinematográfica ponen en escena formas de representación de las mujeres, como en el caso de Helena, no como un sujeto cuyos sueños son los que pulsán la historia sino más bien la omisión que provoca el temor y que la paraliza. Un doble andamio montado sobre la quietud e impulso a través del deseo es lo que le permite reinventarse como mujer y sentirse mirada otra vez. Concretamente, el cine escenifica “territorios de ambigüedad, juegos equívocos y paradojas” (Arfuch, 2005, p.113), que dejan entrever representaciones diversas, permeables y móviles.

Como mencioné previamente, mediante la noción de habitus de Bourdieu se construyen modelos de percepción forjando, por ejemplo, clasificaciones de lo que es vulgar o distinguido. Justamente en un artículo sobre el film *Deshora* de Bárbara Sarasola

Day (Echenique, 2018) me propuse realizar una descripción de los distintos estratos temporales representados en los objetos que habitan en la finca de la película. A mis colegas salteños les llamó la atención que yo pudiera describir y catalogar un anillo de plata con ribete de oro que llevaba en su centro el sello de una moneda como un emblema típico de clase de los años '80.

Reflexionando sobre ese comentario advertí que no solamente podía distinguirlo sino también podía contraponerlo al anillo con iniciales de oro macizo (de 7 a 10 gramos) que usaban las mujeres de ingresos medios altos tucumanas. Decían mis amigas tucumanas despectivamente: “La ostentación del oro es de los turcos. Ostentar oro es de los nuevos ricos”. Por esta razón una “dama de sociedad de provincia” tenía, entre otros accesorios, anillos de plata con tan solo un ribete de oro.

La observación de estas relaciones a partir de mis vivencias en Tucumán en los años 80 me lleva, como si se tratara del “hilo de Ariadna”, a reconocer y fichar un amplio espectro de posibilidades que van desde la paleta de colores y sus combinaciones posibles, vestuarios y texturas; catalogar vajilla, platería y mobiliario, armas y formas de exhibirlas; el dinero y sus formas discursivas, entre tantas otras cosas, simplemente por haber estado “allí” y quizás también por haberme desempeñado como productora y guionista.

Vuelve a presentarse aquí la cuestión de las cartografías, las metodologías y los modos enunciativos de introducir el yo en los textos académicos. Desde la propuesta interpretativista de Clifford Geertz (2003) se pone el énfasis en la subjetividad de la ciencia y en particular de la antropología por el hecho generar textos científicos a través de las “bitácoras” producidas en el trabajo de campo.

El antropólogo señala justamente que este tipo de textos son escritos a partir de experiencias personales. Esta situación conduce a generar estrategias narrativas que intentan dar cuenta de que el investigador realmente “estuvo allí” para legitimar su voz autorial. Pero si bien existe un método etnográfico (en el cual es de vital importancia el carácter contextual de las observaciones) Geertz pondera el valor literario de la producción científica. En esta línea de pensamiento intentaré en otro capítulo postular la idea de que la “descripción densa” de la cultura en imágenes y sonidos propuestas por las cineastas que conforman el corpus de esta tesis podrían dar cuenta, aunque no fueran sus propósitos, de una etnografía de las culturas que describen.

Y en este juego de idas y vueltas, subjetividades versus método científico, para respetar los propios trayectos recorridos, puedo advertir, por las descripciones generadas alrededor de mi experiencia de la década de los 80 en Tucumán, que no se trata de una etnografía, por más que intente contextualizar y montar mi propia voz autorial. Sin embargo, considero que las operaciones de sentido realizadas a través de esta estrategia enunciativa me permiten tramar el tejido necesario para dar cuenta de las “configuraciones”,⁷ en términos de Elias (1989).

La cuestión pasaría por cómo encuadrar ese yo testifical para describir a través de mi propia focalización a los “otros”. Desde mi experiencia no todas las brújulas marcan el norte, pero para poder responder este interrogante debí desandar mis propios pasos hasta llegar a la provincia de Jujuy.

1.4. Jujuy, la otredad

Una de mis escenas biográficas predilectas a la hora de narrarme se remonta al momento de decidir mi ingreso a la universidad. En esa circunstancia, mi abuela paterna me sugirió que no hiciera una carrera universitaria, pues para ella las mujeres no debían transitar la universidad; el único modo de ser feliz era casarse y conformar una familia.

Por su parte, mi abuela materna me explicó que no todas las historias de amor eran como las de mi abuela paterna. Ella, por ejemplo, había sido muy infeliz en su matrimonio y no tuvo las herramientas necesarias para poder divorciarse. “No esperés todo de un hombre. Estudiá, querida, ojalá no lo necesités, pero un título te va dar las posibilidades de defenderte en la vida. Si es necesario yo te financio la carrera”.

Ingresé a la Carrera de Ciencias de la Información en la Universidad Nacional de Córdoba con el despertar democrático de la presidencia de Raúl Alfonsín. Las universidades públicas hicieron estallar las matrículas a través del ingreso irrestricto. Este

⁷ Elias (1989) entiende a las “configuraciones” como: “El entramado de la remisión mutua entre los seres humanos, sus interdependencias, son las que vinculan a unos con otros, son el núcleo de lo que aquí llamamos composición, son procesos sociales que implican complejos vínculos de interdependencia entre las personas, que no son estructuras externas o coercitivas que accionan sobre las personas, sino una serie de lazos largos y diferenciados, que se desarrollan a través del tiempo, que supera la perspectiva del individuo “clausus” y de la sociedad como una entidad independiente que se impone a los individuos” (p.45).

resorte de la masividad en las universidades públicas, el regreso a las aulas de profesores proscriptos durante la dictadura militar, oxigenó la participación estudiantil y potenció exponencialmente una heterogeneidad constitutiva de este espacio.

Concretamente, la homogeneidad elitista en la que mi mirada había sido construida histórica y culturalmente detonó en una diversidad de identidades que provenían no solo de localidades del interior de la provincia de Córdoba sino también de Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero, San Juan, Chaco, Misiones, Corrientes, La Pampa, entre otras. ¿Quiénes eran todos estos sujetos “in-visibles” para mi mirada de ese entonces?

Los regímenes de visibilidad no son neutros ni naturales. En este sentido, Reguillo (2008) entiende que las políticas de in-visibilidad son estrategias que gestionan la mirada y repercuten directamente en la manera en que percibimos y somos percibidos. Fundamenta su hipótesis señalando que para nombrar las cosas que nos rodean siempre los tratamos de entender en función de sus opuestos. Esta dicotomía nos habilita preguntarnos por la otredad.

La antropología ha teorizado el tema de la otredad apelando a diferentes figuras, entre ellas podemos mencionar las del extranjero y del forastero. A partir de estas figuras podemos establecer diferentes distancias respecto a los sujetos que definimos como “otros”.

Ser extranjero no implica solamente haber nacido en otro país, sino que también se trata de una cuestión de percepción. Cada uno se siente ciudadano de donde quiere, pero puede considerarse extranjero en su propia tierra o en los círculos sociales académicos en los que busca ser reconocido. Simmel (2012) explica desde la sociología que ser extranjero es definitivamente una construcción y por esta misma razón la propia familia puede transformarse en un extraño, ya sea por cuestiones políticas, creencias o formas de vida.

Uno de mis tíos al enterarse que ingresé a esta Carrera me advirtió: “Ciencia de la Información es un nido de zurdos, cuidado con lo que lees”. Fue así que debuté con Karl Marx y no podría decir que tuve miedo, pero sí una sensación de recelo y desconfianza respecto a este tipo de lecturas. Toda esta etapa de identidad mutante fue muy difícil, dura y, por qué no admitirlo, dolorosa. Mis credenciales *VIP* no funcionaban en este nuevo universo de relaciones e inclusive tuve que cargar con el estigma de “la chica rosa”, apodo

con el que me bautizaron los compañeros de los “morrales verdes” que jugaban de locales en este nuevo escenario histórico/político de la Argentina.

García Vargas (2017) indica que los sentidos de ciudad se conforman a partir de elementos diversos e incluyen tanto los recuerdos y las experiencias cotidianas personales de la interacción y la relación con otros y otras como el sentido común sedimentado sobre lugares, personajes y relaciones.

Durante estos años claves establecí relaciones con compañeros de diferentes territorios, pero sin duda Jujuy fue el que me marcó profundamente. Fue una experiencia prolongada en el tiempo que la podría dividir en dos etapas. La primera vinculada a la etapa de identidad mutante, los cinco años en los que cursé la carrera, en la que experimenté un Jujuy turístico/folclórico.

A la mitad del cursado de la Carrera de Ciencias de la Información entablé una relación de noviazgo con un jujeño, quien me acercó a su provincia. Vivencí en este territorio un “paquete de experiencia como expresión de contextos de mediatización y mercantilización del sentir” (Boito, 2010). Estaba completamente cautivada por el NOA: me enamoré de la Quebrada de Humahuaca, la Fiesta de los Estudiantes, los Carnavales.

Aquí operaba claramente la teoría de la admiración, en tanto encontraba en Jujuy la imagen que aspiraba alcanzar para esta nueva identidad en proceso de redención y reconstrucción.

En mi caso particular, el patriarcado actuaba en forma conjunta con el colonialismo y generar una transformación no resultó tarea fácil. Sucede que, como afirma Boaventura de Souza (2019), “la culpa no es de la teoría, es de la práctica. La teoría va siempre adelante sin malestar, completamente inmune e impune” mientras que la práctica va de la mano de la experiencia de vida.

Sin duda las etapas del ser humano que van marcando los cambios no son tan lineales como nacer, crecer, madurar, envejecer y morir. Al respecto, Bourdieu (1997, p.384) propone el concepto de trayectoria como “una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones”. Los trayectos biográficos son oscilantes y se van desdoblado en forma de espiral, y esto permite a que un acontecimiento se acople como momento en la

intersección de esa mirada y provoque un cambio de dirección en la trayectoria de esa persona.

San Salvador de Jujuy fue, en ese tiempo y espacio, “mi lugar en el mundo” que se tradujo en las emociones y las razones que expresaron el “sentido de ciudad” (García Vargas, 2017) que yo fui construyendo.

¿Cómo transmitir la profunda emoción que experimenté de poder participar en las movilizaciones de la CCC (Corriente, Clasista y Combativa) en la proximidad de un líder como Carlos “el Perro” Santillán en aquel período de conflictos sociales producto de las políticas de ajuste del menemismo y el gobierno de la Alianza?

En esta movilidad del Centro hacia el Norte de la Argentina, mi percepción se veía completamente alterada y rompía todo tipo de referencia temporo/espacial, como si tratara de un túnel de vientos acelerados que me dejaban luego de doce horas de tránsito suspendida en la terminal de colectivos de San Salvador de Jujuy: las calles tomadas por las movilizaciones, los mercados, las flores, el río Chico... Un espacio, una ciudad, donde se entrecruzan múltiples “historias otras” que las hice propias y que revelan el carácter histórico/político que se instaló en mi mirada.

Comencé a viajar sistemáticamente a raíz de una amistad (troncal en mis afectos) con una de las cofundadoras de la agrupación “Wayruro Comunicación Popular”⁸. Mi amiga Carina Borgogno estudiaba en ese entonces antropología en la Universidad Nacional de Jujuy y yo me acababa de recibir de Licenciada en Comunicación, así que pudimos compartir una experiencia muy enriquecedora desde el cruce disciplinar.

Intenté buscar alguna referencia de aquel trabajo de las producciones de los ‘90 para referenciar su aporte a mi mirada sobre los derechos humanos, los movimientos populares, campesinado y pueblos originarios y no la encontré. Solo figurábamos en el *staff*, los roles de mayor visibilidad no estaban ocupados por mujeres. Estábamos allí, en los márgenes, lo que se denomina una “hegemonía generizada” (Laudano, 2010), en donde el sujeto de la mirada se corresponde con la adopción de una posición masculina.

⁸ Una agrupación de comunicación popular, producción audiovisual, capacitación, investigación y desarrollo del noroeste argentino, que trabaja en ámbitos tales como: movimientos populares, campesinado, derechos humanos, salud, historia y etnodesarrollo. abierto a distintas formas de cooperación nacional e internacional, trabaja de manera interdisciplinaria desde el año 1994, con especialistas en Comunicación, Investigadores Sociales, Ingenieros agrónomos, Historiadores, etc. En el ámbito de la comunicación viene realizando videos, revistas, cartillas y documentos de trabajo.

Sin embargo, repaso a la distancia cuán avanzadas estábamos no solo en las discusiones sino en las prácticas. A pesar de estar atravesadas por el patriarcado y de experimentar importantes contradicciones, intuitiva, audaz y clandestinamente lo subvertíamos.

Este tipo de agrupaciones con impronta popular, comunitaria y progresista, que desde sus umbrales tuvieron un espíritu democrático en su constitución y participación, aún hoy se configuran como tierra fecunda donde el patriarcado reproduce las lógicas de la desigualdad de género promoviendo la segregación femenina en espacios de poder.

Necesitamos que se visibilicen esas presencias de mujeres en las luchas, no como acompañamiento de “los líderes”, sino como aquellas que hicieron historia en un cruce de miradas que nos permita ver lo que sucedió, lo que conseguimos ver y lo que hoy merecemos mirar para “hacer visible lo invisible” (Kratje, 2012).⁹

Rossana Reguillo (2008) considera que los regímenes de visibilidad son complejas construcciones socio-históricas. Destaca que aquello invisibilizado por la acción del poder, se convierte por el quehacer de los propios actores en contextos históricos específicos.

Este tipo de reflexiones me reintroduce directamente en otra de las películas propuestas en el corpus de análisis de esta tesis: *Nosilataj/la belleza* de Daniela Seggiaro. Es necesario que trasciendan imágenes como las que propone “Yolanda”, la protagonista wichí que trabaja como criada en un pueblo del chaco salteño en el film de la cineasta salteña. Este tipo de personaje, como analizaré en un capítulo más adelante, permite desnaturalizar tipos de relaciones cristalizadas que de otro modo no serían comprensibles ni accesibles para nuestra cultura. A la vez genera tensiones en el debate de construcción de la mirada en el cine que Martel lo plantea en términos de la falta de acceso de las minorías.

La gran pobreza que ha tenido el cine en sus ciento y pico de años de existencia, aquí y en el mundo, es que siempre ha estado en manos de la clase media-alta blanca. Un cine al que han tenido poco acceso las mujeres y las minorías. Y ni hablar directores indígenas o la población negra. (Martel, 2018)

⁹ Kratje plantea que hacer visible lo invisible es central para la teoría feminista en tanto que el punto de partida de un recorrido por la política de la mirada nace justamente allí.

En una entrevista que le realicé a Daniela Seggiaro¹⁰ le pregunté específicamente cómo construyó su personaje de Yolanda en la película *Nosilatiq/la belleza*, haciendo hincapié en que si bien se trata de una ficción, está basada y recreada a partir de una historia real que su madre antropóloga le narró. Mi interés estaba directamente orientado a indagar cómo una mujer de clase media y blanca traduce en una narrativa cinematográfica una cultura que no le es propia.

Su respuesta giró en torno a explicar que las producciones de sentidos de una cineasta están directamente vinculadas a sus experiencias previas sobre esos universos. Por ejemplo, el mundo criollo y las relaciones de sus personajes descriptos en su película hacen referencia directamente a sus vivencias en el pueblo de La Caldera, Salta.

Lo que me despertó particular interés en su respuesta, fue cuando ella narró que para escribir el guión de *Nosilatiq/la belleza* “buceó” por el cuaderno de notas de su madre¹¹. Respecto al lugar desde dónde se construye al “otro” a través de la etnografía, la teórica feminista Trinh T. Minh-ha afirma que no es su intención hablar “sobre el otro” sino “cerca del otro”. Esta posición de Trinh “impone un cambio epistémico en la constitución misma del acto de la representación, en la relación de poder que se establece entre quien filma y quien es filmada/o”. (Trinh en Bidesaca, 2018, p.122)

Desde esta misma “cercanía”, y como parte de esa misma trayectoria colectiva de desafiar la Biblia del patriarcado, la historia de Yolanda en la *Nosilatiq/la belleza* constituye un gesto de trama sencilla donde la mirada de género de una madre ordinaria reta a las narraciones heroicas protagonizadas por hombres. Catalina Buliubasich, a través de una historia real que narra a su hija, cruza la barrera del espacio privado al público revirtiendo el patriarcado discursivo. Esto tiene su correlato en el film que tiene por protagonistas a mujeres contadas por mujeres.

Para la generación de mujeres que tuvimos madres que nos educaron con el “mandato de Penélope”: esperar en el espacio privado -destejiendo de noche lo que se teje

¹⁰ Entrevista propia realizada a Daniela Seggiaro en el marco del ciclo “Entrevistas en el aula” 4 de diciembre 2015 – Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación – UNSa.

¹¹ La madre de Daniela Seggiaro es Catalina Buliubasich, Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de Salta y Doctora en Antropología por la Universidad de Sevilla. Buliubasich es un referente de los estudios sobre la cultura wichí y una incansable voz que busca hacer audible los reclamos de los movimientos indígenas: su derecho a la tierra, el respeto a la diversidad de cosmovisiones y tradiciones culturales.

de día- a que el esposo regrese del espacio exterior y narre historias extraordinarias; la transmisión de un relato tan potente de una madre a una hija constituye un acontecimiento político de relevancia. Este tipo de prácticas se suma a tantas otras que iluminan zonas (exteriores) que hemos comenzado a transitar.

Más aún si prestamos especial atención a que este “mandato Penélope” tiene, según relata la *Odisea* de Homero, una duración de veinte años; este espacio/tiempo marca una suspensión y/o una borradura (teje y desteje) sobre los trayectos biográficos de las mujeres que inhabilita o al menos obstaculiza pensarse y desarrollarse como sujeto.

1.5. Salta, la ciénaga

Vivir en esta ciudad es una experiencia que se renueva diariamente, donde lo público y lo privado se van interrelacionando y adquiriendo sentidos a través de las vivencias del día a día. Es un proceso que comencé en el año 2006 cuando me casé y me vine a vivir a Salta. En los primeros años me encontré frente a toda esta serie de códigos socialmente compartidos de los que quedaba totalmente afuera por no pertenecer a esta provincia y por no sentirme identificada.

En este sentido, podría decir que trabajar en la Universidad Nacional de Salta fue una experiencia distinta, dado que este espacio está constituido -como la mayoría de las universidades públicas- por una heterogeneidad que las atraviesa y que operan como especies de embajadas nacionales para todas las identidades provinciales que alberga.

En cambio, mi vida social en estos primeros años no tuvo la misma suerte. Frente a esta circunstancia, mi tía Eugenia decidió intervenir (a pesar de que no se lo solicité) para facilitar mi integración social en este nuevo círculo “muy cerrado para los que no pertenecen a él”, me explicó.

Si bien ella es nacida en Córdoba, después de habitar, experimentar y vivenciar la cultura local por más de cuarenta años, se erige como una “gestora de la salteñidad” que normativiza, a través de una gendarmería de cánones, los criterios incorporados en la experiencia no reflexiva, en el habitus y en todo lo localmente sedimentado.

Mi tía vive en San Lorenzo, una zona veraniega que nació como lugar donde la élite pasaba la temporada estival en sus grandes residencias rodeados por los cerros, quebradas y

(como parte de ese paisaje) las familias criollas. Con el pasar de los años, los latifundistas fueron fraccionando sus tierras y allí pudo ingresar a este espacio una burguesía incipiente: descendientes de los apellidos más renombrados de la élite de Salta, entre otros.

No recuerdo bien si aprovechó el festejo de su cumpleaños u organizó un té *ad hoc* para tal fin, pero lo que no puedo borrar de mi memoria es cada uno de los diálogos y acciones que se escenificaron en ese evento. Este acontecimiento social fue clave para poder comprender los films de Lucrecia Martel, ya que estos visibilizan tanto a través de las imágenes como de los sonidos cuestiones sutiles de la salteñidad; algo posible de advertir solo por contraste para alguien que no pertenece a esta cultura local. Señala Cancinos (2018):

Para una comprensión profunda de las dinámicas sociales, culturales y políticas de comunidades concretas es necesario poner atención en el modo estratégico que estos grupos hegemónicos ponen el acento en la construcción de esa imagen noble y patricia de Salta asociando su belleza colonial a ciertos personajes u acontecimientos históricos que consolidan el carácter emblemático de la ciudad.

Durante aquella reunión social organizada por la hermana menor de mi padre compartí la mesa con un grupo de mujeres descendientes de esa élite, una especie de prueba de admisión, en el que la bebida principal no era el té sino el relato de cómo sus antepasados llegaron a Salta para trabajar la caña de azúcar y se transformaron en terratenientes y el plato principal eran las historias de cómo se habían dado cuenta de que sus empleadas domésticas, “muchachas”, les robaban.

Sabía perfectamente a qué me estaba sometiendo y la idea me seducía profundamente: sería el objeto de estudio de este grupo selecto de damas de sociedad quienes escarbarían en cada uno de los rincones mi biografía, pero también sabía a ciencia cierta que este peritaje estaba siendo arbitrado por una experta, mi tía. Ella hizo la presentación “Ana es mi sobrina de Córdoba. Una genia esta chiquita, muy viajada, muy leída y ahora se casó y se vino a vivir a Salta”.

Enunció la palabra clave: “se casó”, pero omitió decir con quién. Cuestión que en esta “Corte Social” no podía posponerse de indagar en profundidad. Alcanzó a nombrarlo y este apellido comenzó a circular en distintas direcciones una interconsulta casi frenética, donde se repetía como un mantra “Barbatti, Barbatti, Barbatti”. Mis ojos sonrieron mientras observaba absorta este acto en la cual buscaban encontrar en el tejido social salteño la

alcurnia del linaje de mi marido, cuyo padre fue gremialista de ATE, en Córdoba, durante el primer gobierno peronista. “Paren, paren” se alcanzó a escuchar la voz de mi tía, “el marido de Ana vive hace muchos años en Salta, pero es también cordobés”.

Esta aclaración dio pie a una nueva inquisición: “¿A qué se dedica?”. Como si yo no estuviera presente y no tuviera voz propia, ella tomó nuevamente la palabra y respondió con total maestría para tranquilizar al jurado con la respuesta correcta: “Es artista”. Se escuchó emanar de sus pulmones una exhalación profunda conjunta y al unísono: “Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh” que daba cuenta del amparo que goza todo lo que rodea el arte en esta tierra de poetas y cantores.

Cuando yo creí que este examen había finalizado, mi tía Eugenia implementó un contrafuego social para bloquear el acceso a más preguntas. Se puso de pie y trajo a la mesa una caja llena de fotografías antiguas y el libro que tiene el árbol genealógico de la familia Echenique.

Comenzó con un relato en *off* para narrar la trama de relaciones sociales de nuestra familia mientras hacía rondar en la mesa las fotos antiguas de varias generaciones atrás. Las mujeres echaban un vistazo a las imágenes, más que por cortesía que por interés, cuyo color amarillento y polvo daba legitimidad a la documentación presentada.

Y nuevamente sorprendió a las amigas invitadas con un giro inesperado de la historia. Abrió la primera página del libro del árbol genealógico: “Miren aquí dice que una Echenique (a ella no le importó indicar su nombre porque era mujer) se casó con el fundador de la provincia de Córdoba, Don Jerónimo Luis de Cabrera. Y aquí en las últimas páginas del libro figura Ana,” aseveró constituyendo simbólicamente una alianza entre los fundadores e ignorando la rivalidad entre Cabrera y Lerma a la hora de fundar la ciudad del Valle de Salta.

Claro está que esta es mi versión “cordobesa” de la salteñidad a partir de comprender la cultura local en claves martelianas, aunque la cineasta salteña, en su forma de contar, traslada las escenas de la mesa del living a la cama del dormitorio.

Este desplazamiento de los personajes, de un espacio social y público a uno privado e íntimo, despertó en mí particular interés. Surgió un interrogante: ¿qué sentidos se producen al abordar la salteñidad desde estas dos focalizaciones diferentes, como las de Martel?

Una de las secuencias de *La Ciénaga* que más emblemáticas en este sentido es cuando Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán) dialogan en un dormitorio de la finca.

Dos chicas, hija y sobrina de Mecha, se acercan a la cama. Raudamente, José (Juan Cruz Bordeu), que es el hijo varón de Mecha, se incorpora al grupo y las adolescentes le bailan alrededor. Es notable como Martel pone de manifiesto su destreza para narrar a través de las miradas de los personajes femeninos.

He presenciado escenas cotidianas como éstas en varias oportunidades en la casa de mi tía cuando mis primos pasan directamente al dormitorio de su madre. Uno de ellos se tira en la cama y mientras ella le rasca la espalda, como si fuera aún un niño, le cuentan un desaire amoroso de una chica que a pesar de su buena performance y práctica de la salteñidad prefirió a otro que tiene mayor capital económico.

En ese mismo espacio, mi prima se mira en el espejo y se prueba vestidos que mi tía compró en la feria americana¹² para ir a la fiesta del “Club 20 febrero”¹³. Los diálogos de cómo le queda el vestido se entrecruzan con la descalificación de la chica en cuestión e información sobre quiénes van a asistir a la recepción del Club Social esa noche.

Y en vez de hablar de ir a comprar los útiles escolares a Bolivia como lo hacen Mecha y Tali en otra escena de *La Ciénaga*, la frontera con el país vecino aparece en comentarios de mi tía advirtiéndole a mi prima que los jueves abren los fardos de ropa de la feria americana y que si quiere un buen vestido hay que estar a las tres de la tarde porque si no las otras se llevan los mejores.

Retomando, entonces, los hilos de mi relato “autoetnográfico”, considero que del universo marteliano emergen retazos de historias de esta Salta colonial, patriarcal, religiosa y aristocrática que Martel narra, lo que genera en mí como espectadora no criada en Salta un efecto de extrañamiento.

¿Existe una sintonía, a pesar de las innegables diferencias, de mi relato con el cine de Lucrecia Martel? ¿Dónde encontrar esa cercanía? Quizá en una conexión generacional con Martel, nacimos el mismo año: ella en diciembre y yo en noviembre. Y producto de estas complejas construcciones socio-históricas y generacionales podría haber una búsqueda de afirmación de una identidad colectiva. De allí que considero que estas experimentaciones

¹² En las ferias americanas se comercializa ropa usada. Un alto porcentaje de los que se dedican a esta actividad son bolivianos y traen periódicamente los paquetes desde este país vecino. Su actividad generalmente se enfoca en los fines de semana.

¹³ El *Club 20 de febrero*, emplazado a los pies del monumento a Güemes, funciona un club social de élite local y continúa con sus prácticas que datan del año 1858.

autoficcionales en el espacio biográfico son significativas no solo para mi propia experiencia sino también para una experiencia colectiva de mujeres clase media de provincias argentinas.

Arfuch (2014) señala que el decir tiene fuerza performativa; a lo que le agregaría que, en este tipo de narraciones de mujeres, “ese decir” adquiere una fuerza performativa de género que resulta innovadora. Entonces, particularmente para el caso de las mujeres académicas, clase media y de provincia: ¿por qué representarnos como un compuesto singular, objetivo y aséptico? ¿Por qué la línea producción de conocimiento académico de ese grupo dirige su mirada a “otredades” y no se mira a sí mismo?

Considero que Bidaseca (2018) explica acertadamente esta problemática desde el feminismo:

Las voces femeninas del Sur, su lugar de la enunciación (...), nos permiten cuestionar el principio invisible de lo que defino como la heroicidad que rige las políticas de conocimiento (...) En mi libro lo definí como “retórica salvacionista”, ese concepto que acuñé me permitió observar cómo a menudo las mujeres blancas buscan salvar a las mujeres color café de los varones color café, ejerciendo un colonialismo discursivo sobre las “subalternas” (sus otras). (p. 121)

Para terminar, vuelvo entonces al inicio del capítulo: a través de esta autoetnografía he intentado construir “mi mirada experiencial” sobre la salteñidad y lo que ésta provocó en mí.

Capítulo 2

Miradas teóricas

“Yo pienso que el cine tiene una posibilidad de extrañamiento al representar la realidad. A través del artificio que es el cine, lograr un extrañamiento sobre la visión del mundo” (Lucrecia Martel)

En este capítulo se explicitan las líneas teóricas que convergen en la investigación realizada. Se trata de miradas de diversas procedencias que fueron puestas en diálogo para abordar nuestro objeto de estudio. A continuación, son presentadas.

2.1. Representaciones sociales y fronteras

La noción de representación por un lado y de representación social (RS) por otra, tiene una larga trayectoria en la historia filosófica y teórica de Occidente; sin embargo, sin pretender ignorar dicha tradición, se privilegia la perspectiva teórica desarrollada en la Universidad Nacional de Salta por Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia y realizada a lo largo de numerosos proyectos de investigación acreditados (2003 a 2020), dirigidos por los citados autores y desarrollados en el marco del Consejo de Investigación de esa casa de estudios, proyectos de los cuales yo misma formé. Dicha perspectiva tiene la ventaja de haberse pensado en y desde corpus situados en una provincia en situación de frontera cultural (Lotman, 1996 ; Cebrelli, 2019)¹⁴.

De hecho, la teorización surge del interés por los funcionamientos semióticos que se producen en los intersticios y de las periferias del tejido sociocultural, con la intención de explicarlos sin aplanar la complejidad de los procesos. Para ello, se realizó una focalización transdisciplinaria (Charaudeau, 2003) que tomó como punto de partida una sociosemiótica de la cultura para desde allí incorporar aportes múltiples provenientes de disciplinas afines, de las humanidades y de las ciencias sociales en su conjunto como así también de las teorías sobre cultura de diferente cuño.

A lo largo de ese largo proceso reflexivo, la noción de RS se fue construyendo desde la revisión de numerosos postulados previos en diálogo con la lectura crítica de variados tipos textuales producidos en Salta: Material de archivo (en particular, discurso jurídico y religioso del siglo XVIII y discurso periodístico del siglo XIX); fotoperiodismo sobre luchas sociales, marchas de organizaciones de género); literatura local; fotografías de cultos religiosos populares, telediaros, cine de ficción y documental filmado, dirigido y producido en el NOA,

¹⁴ El desarrollo de la noción de Representaciones Sociales, además de la bibliografía citada, se asienta en notas tomadas por mí durante dictado del curso 'Representaciones sociales, política e identidades', dictado por la Dra. Cebrelli en agosto de 2019, en el marco de la Maestría en Comunicación Social, de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

entre otros tipos textuales. El énfasis puesto en la semiosis de textos fotográficos, televisivos y fílmicos de Salta vuelve particularmente productiva esta categoría para el objeto de estudio de la presente tesis.

Cabe destacar que en todo momento, se consideró las problemáticas de la producción de sentido en fronteras culturales tanto externas¹⁵ como internas de la cultura salteña, haciendo foco en la heterogeneidad de las prácticas y las estructuras que se presentan en puja, confrontadas y contradictorias entre sí; así como también, para leer las presencias y las ausencias en la producción ficcional analizada. Señalan Cebrelli y Arancibia (2005):

Una representación funciona como un mecanismo traductor en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica. Gran parte de la capacidad de síntesis se debe a su naturaleza parcialmente icónica, fruto de que – en algún momento de su circulación – se ha materializado por medio de este tipo de signos y, por lo tanto, su percepción y su significación son deudoras de algún tipo de imagen que la refiere y con la cual se identifica. La imagen suele tener una alta recurrencia en la formación discursiva del momento de producción, lo que le otorga ciertos rasgos hipercodificados que posibilitan su reconocimiento inmediato. Esta cristalización parcial, nunca absoluta, se suma a una circulación más o menos sostenida no solo en el momento de producción sino también a lo largo de un tiempo que puede ser tan extendido que sus marcas de origen no sean conscientes ni significativas para los usuarios contemporáneos. (pp.3-4)

Interesa acá la importancia que cobra la iconicidad en los procesos de circulación y de cristalización de las representaciones sociales a lo largo del tiempo y en una coyuntura determinada, en particular, las que sostienen los discursos hegemónicos, propios de las elites locales y retomados por los films que acá se analizan. De hecho, el rol de la imagen a lo largo de este proceso de semiosis social ilumina el funcionamiento determinadas RS que se ponen en cuestión desde la mirada de estas tres directoras salteñas, Day, Seggiaro y Martel en sus respectivas producciones audiovisuales.

Por otra parte, en ese proceso de análisis resulta de capital importancia la noción de “espesor temporal de las representaciones”, estrechamente ligada a la de “tiempo

¹⁵ Más adelante se desarrollará la noción de frontera cultural desde esta misma perspectiva.

heterogéneo” de Chatterjee (2008, p.21) y deudora de la de “tiempos en sincronía” de Cornejo Polar (1994, p. 17).

Cebrelli y Arancibia (2005) escriben:

Las representaciones sociales poseen un espesor semántico particular que resulta de su ‘larga vida’ en la memoria de una colectividad lo que dando cuenta de la vitalidad y de la complejidad del funcionamiento semiótico de los horizontes referenciales de cada grupo social /.../ Las representaciones sociales, como en un proceso alquímico, van constituyéndose con núcleos sémicos superpuestos, signos variados y fragmentarios provenientes de representaciones que se entienden como afines desde la formación discursiva vigente y que se sobreimprimen sin perder su propia especificidad, dando cuenta de la capacidad de creación de la cultura /.../ Si bien las hegemonías tratan de mostrar las representaciones como configuraciones consolidadas y homogéneas, su proceso constitutivo es complejo, disímil, heterogéneo ya que conlleva imágenes ‘fundadas’ en tiempos diferenciados. (pp. 115-120)

Esta noción posibilita fechar el momento de producción de RS actualizadas en los films analizados, dando cuenta del funcionamiento de tiempos medios y cortos en la memoria colectiva e iluminan el rol que cumple la tradición en los procesos de legitimación de las élites locales y del criollaje allí representados. Ello resulta de capital importancia ya que la presente tesis pretende hacer un recorrido a través de las RS más significativas textualizadas en nuestro corpus. De este modo, es posible demostrar que Sarasola Day, Seggiaro y Martel generan, a través de sus films, actualizan dichas RS en articulación tensiva con las representaciones hegemónicas de la salteñidad.

Finalmente, recurrimos a la vuelta de tuerca propuesta por Víctor Arancibia al proponer la noción *representaciones cinematográficas* para el noroeste argentino:

Se entiende por *representaciones cinematográficas* ciertas que dan cuenta de los modos en que se construyen los mecanismos a través de los cuales las representaciones se consolidan y permanecen en los imaginarios. Esta potencialidad de las imágenes establece una relación particular entre las construcciones discursivas, las representaciones que se textualizan y los imaginarios locales. La elección realizada por los productores de las imágenes circulantes en las regiones periféricas -como es el caso del noroeste argentino- produce una relación polémica entre ellas y las que se proponen e imponen desde la cultura tanto nacional como la llamada “global”. Las miradas, los gestos y, fundamentalmente, los modos de

percepción diferenciados aparecen en el centro de las escenas construidas en la ficción de los films. (Arancibia, 2007, p.2)

De este modo, la categoría de *representación cinematográfica* posibilita dar cuenta de la especificidad de la producción fílmica local en tensión con la que proviene de los centros hegemónicos nacional (Río de la Plata) y global (el cine de Hollywood, de Europa y de algunos países de Oriente).

La posibilidad de poner en foco estas tensiones e interpelaciones permite dar cuenta de las semiosis, en este caso fílmicas, producidas en fronteras culturales tales como las de Salta, el territorio referido y ficcionalizado en nuestro corpus. Desde esta perspectiva Cebrelli (2018) entiende por frontera cultural:

Como un espacio poroso, pero también tensivo y conflictivo; allí las certezas vacilan, se quiebran, se diseminan y, a veces, hasta desaparecen. Nada es ‘como debe ser’, nada responde a las regulaciones y leyes habituales.

En una frontera los lenguajes culturales y naturales se desconocen y la comunicación se vuelve un complejo proceso de traducciones vacilantes e incompletas que, en la mayoría de los casos, dejan buena parte de los mensajes en un cono de sombra.

Se producen ‘umbrales semióticos’ (Camblong, 2014) donde los precarios códigos de traducibilidad –siempre insuficientes- varían en cada coyuntura y, por lo mismo, no se mantienen a lo largo del tiempo. Tal vacilación del sentido se entiende, además, como una fuerte interpelación a las identidades locales y nacionales y suele resultar en la construcción de alteridades, con frecuencia, extremas. De hecho, el funcionamiento de una frontera resulta un signo indicial de la existencia de algún tipo de alteridad. (Cebrelli, 2018)

La noción de frontera resulta indispensable para abordar el funcionamiento de las representaciones identitarias en el film *Nosiliatiaj, la belleza*, dirigida por Daniela Seggiaro. De hecho, el foco del mismo se centra en el choque de perspectivas, imaginarios y representaciones entre la cultura wichí y la criolla. En tanto las identidades en general –y la salteñidad, en particular- se dan en el marco de las representaciones y no fuera de ellas (Hall, 2010).

En el caso de los discursos ficcionales, en particular los fílmicos, estas categorías posibilitan poner en foco tanto aquellas representaciones hegemónicas vistas desde otro lugar, como también las representaciones subalternas invisibilizadas por los discursos oficiales.

2.2. Estudios Visuales

A continuación, reflexiono sobre aportes tomados del campo de los Estudios Visuales. En los años 90, las principales figuras de la Escuela de Birmingham como Nicholas Mirzoeff (1998), Jessica Evans y Stuart Hall (1999) reivindican académicamente las investigaciones sobre las producciones audiovisuales. Estos estudios surgieron en torno al cambio de milenio como un entrecruzamiento de disciplinas: la Historia del Arte, la Estética, la Teoría fílmica, los Estudios Culturales, la Teoría de los Medios, la Cultura Visual, los Estudios Poscoloniales y de Género, por nombrar algunas de las líneas que convergieron. A su vez, recopilan y reúnen aportes de reflexiones anteriores que pensaron la imagen en diferentes momentos de la historia del pensamiento occidental.

Su constitución responde a la necesidad de analizar un ámbito de importancia creciente en las sociedades contemporáneas: el de la visualidad. De esta manera se intenta dar cuenta, sin restricciones disciplinares, de los procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes y las formas en que estas aportan a la percepción de la propia cultura y de los otros.

Se podría describir a los estudios visuales como aquellos que tratan de “la vida social de las imágenes”, analizando los procesos de la construcción cultural e identitaria de la visualidad. Puntualmente, se pone el acento en el aporte que realiza Evans con las metáforas visuales y en los procesos del “mirar” y del “ver” como elementos importantes para la reflexión sobre la visualidad. Perspectiva que retoma las reflexiones de Roland Barthes (1986), Walter Benjamin (1973) y Micheal Foucault (1999), en tanto fundadores de modos de abordaje que son ineludibles para pensar la vida de las imágenes en la cultura.

Para Mirzoeff (2003), la cultura visual busca la intersección entre la visibilidad, los procesos identitarios y las disputas por el poder social. Esto lleva a pensar los problemas de la producción de las imágenes en clave de colonialidad/decolonialidad, tarea que algunos teóricos latinoamericanos han venido desarrollando desde hace más de veinte años (Santiago Castro Gómez, 2007; Álvaro Fernández Bravo, 2008; Silvia Rivera Cusicanqui, 1997, entre otros).

La potencialidad de las imágenes cinematográficas radica en que éstas se apoyan en conocimientos pre-existentes de los espectadores, conocimientos que se reafirman o se ponen

en cuestión. Surge un interrogante: ¿de qué manera el cine reelabora las imágenes existentes en la sociedad y propone otras?

En la década del diez del siglo pasado, el cinematógrafo construye su propio modo de representación. El historiador Noël Burch (1970) va a categorizar este tipo de representación como “Modelo de Representación Institucional” (MRI). De este modo, el cine crea sus propias reglas (el montaje paralelo, la sobreimpresión, los tamaños de plano, las angulaciones de cámara, el flash back, la deconstrucción de un espacio en múltiples puntos de vista, los nuevos modos de actuación, entre otras cosas), y con ellas un nuevo modo de percibir “la realidad” por medio del montaje.

El mundo ficcional de los films es exhibido como un acontecer continuo, homogéneo, en el que los hechos de la ficción narrada esconden la acción de la construcción de las imágenes. Es el llamado “cine de la transparencia”, donde los films parecen contarse por sí solos como si nadie hubiese participado en su realización. La narrativa, en este caso cinematográfica, percibe el mundo para reorganizarlo y presentarlo, desde un punto de vista, al público. Para ello, se visibilizan las técnicas narrativas, como es el caso del montaje, para construir ese punto de vista omnipresente e invisible a la vez.

En este sentido, Gianfranco Bettetini (1996) sostiene que la lógica de la práctica narrativa es de hecho monovisual, la del “punto de vista”, unificado al cual siempre se ha hecho referencia. En este mismo sentido el autor sostiene que: “El narrador se coloca en un lugar de visión perspectiva, del cual se origina su relato, sea cual sea el material de su significante. El audiovisual aparece entonces como la concreción más evidente de la metáfora de la visión implícita en la narrativa” (Bettetini, 1996, p. 95).

Roberto Cardoso Oliveira (2004) sugiere la “mirada” como herramienta elemental para reflexionar sobre los procesos de interacción social y la considera como un elemento fundamental para una investigación, enfatizando el carácter constitutivo del “mirar, escuchar y escribir” en la elaboración del conocimiento. Este conocimiento es el ‘soporte’ sobre el cual se asienta la producción cinematográfica para establecer su sistema de referencia.

Si bien Cardoso Oliveira hace referencias a estas categorías en el marco del trabajo antropológico específicamente, estas mismas funciones operan en la escritura audiovisual. El autor señala que la mirada se direcciona hacia algo que fue previamente alterado por el propio

modo de visualizarlo, por las representaciones que se construyen de las cosas, las personas y del mundo.

Sea cual fuese ese objeto, no escapa a ser aprehendido por el esquema conceptual que forma la manera de ver la realidad y que da cuenta de los modos de significar la mirada. Ese esquema conceptual, funciona como una especie de prisma por medio del cual la realidad observada sufre un proceso de refracción, si bien no es exclusivo del mirar, se la puede comprender mejor desde ese aspecto cognitivo.

Así como Roberto Cardoso Oliveira hace hincapié en lo performativo del acto de mirar y los cambios que se provocan a partir de las mismas representaciones, Jay (2003) explica cómo operan las prácticas culturales de la mirada en un film y para ello recurre a la noción de régimen escópico vinculándolo directamente con al modo de ver de una sociedad. El autor entiende como régimen escópico al modo de ver que prevalece en una determinada época histórica, el cual tiene implicancia en todos los ámbitos socio-culturales. Es decir, que está ligado prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos sociales. Esto permite reflexionar sobre cuáles son las gramáticas de la mirada establecidas y determinadas en cada cultura. En esta misma línea, José Luis Brea (2007) sostiene que:

El ver no es un proceso neutro (...) sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico –para utilizar una noción que debe su elaboración reciente, como es bien sabido, a Martin Jay, y acaso anteriormente a la reflexión de Michel Foucault. (p. 148)

Wilson Mitchell (2005) se refiere al acto de ver como una construcción cultural aprehendida socialmente al que denomina “visión”. Dotta Ambrosini (2015, p. 39) señala que Mitchell es una figura central de los estudios acerca de la visualidad y dice al respecto:

Para Mitchell la imagen puede ser definida como gráfica (diseño, pintura, escultura), óptica (proyecciones, espejos), perceptiva (apariencias, información sensorial), mental (memorias, ideas, sueños) y verbal (metáforas, descripciones). (...) Se trata de una categoría amplia y por demás abarcadora, en la que pueden ser englobadas muchas expresiones visuales resultantes de distintas prácticas y usos. (...) En cualquiera de los ejemplos imaginados, Mitchell sostiene que la imagen gráfica es consecuencia del momento sociohistórico particular en el cual fue creada. Sus características fueron establecidas a partir de las consideraciones y valoraciones que

operaban en el momento de su creación y son, por tanto, productos culturalmente densos. (1994, p. 10)

La “visión” es una construcción directamente vinculada a las tecnologías, las prácticas de recepción y de representación y a las políticas (éticas y estéticas) de ver y ser visto. Este último aspecto, el de ver y de ser visto, se trabajará sobre los modos de ver y representar la salteñidad, y en este marco, a través de la posible puja por las representaciones, se determinará quiénes son vistos y quiénes no son vistos, ni representados.

En la misma línea de las teorías poscoloniales, Donna Haraway (1993), desde la teoría del feminismo, cuestiona la violencia que está implícita en las prácticas de visualización. La autora dice que existe una violencia epistemológica en no ser vista. Este particular señalamiento de Haraway busca romper la desigualdad que se genera a la hora de producir conocimiento, marca las diferencias entre qué sujeto puede conocer y qué sujeto no puede conocer. Entiende que una investigación es una forma de difracción en tanto complejizar una teoría, buscar otros puntos de vista, en vez de la reflexión que intenta representar la realidad. Es decir, que la suma de todas las visiones, o puntos de vista es posible acercarse un poco más a la “realidad”.

John Berger (2010), en su libro *Modos de ver*, señala que la vista llega antes que las palabras y que por esa razón la percepción visual tiene tanta importancia en nuestras vidas, ya que las palabras llegan después de la visión. Para el escritor británico, la visión que tiene cada individuo está condicionada por la sociedad a la que pertenece, a la época, a la educación que ha recibido, a las experiencias que ha vivido y también naturalmente influye el factor personal de cada uno, que es lo que nos hace únicos a la hora de mirar las imágenes que nos rodean. Berger considera la mirada como algo vital para la inserción de los sujetos en el mundo, con incidencias directa en el establecimiento de las relaciones humanas. Señala el escritor:

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello. (Cierren los ojos, muévanse por la habitación y observen cómo la facultad del tacto es una forma estática y limitada de visión). Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en

un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos. Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. (...) Muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafórica i literalmente, “ves las cosas” y un intento de descubrir cómo “ve él las cosas”. (Berger, 2010, p. 15)

La forma en la que miramos no está librada al azar y definitivamente lo que vemos, como sucede también en el cine, va constituyendo una memoria que educa, que forma, que ejemplifica modos posibles y mundos posibles.

2.3. Antropología (audio)visual

Otra línea teórica que nutre esta investigación está vinculada con antropología visual. La comprensión del fenómeno en el contexto y los nuevos interrogantes sobre la subjetividad del que mira y actúa, las relaciones entre investigador, sujetos filmados y audiencias, las representaciones de los estereotipos, son algunas de las temáticas que afronta la antropología visual.

Los orígenes de la antropología en general, y de la antropología visual en particular, deben ser leídos en el contexto de los procesos coloniales, neocoloniales, y por lo tanto dentro de las relaciones de poder que habitualmente se producen en el proceso de representación de un grupo social por el otro.

Ya en los comienzos de la historia del cine, el registro audiovisual fue utilizado para ilustrar con imágenes las etnografías de algunos antropólogos coloniales. Estas representaciones visuales con contenido antropológico, desde sus orígenes en Europa a comienzos del siglo XIX, construyeron paradigmas ideológicos que sustentaron la creación de imaginarios visuales. Este paradigma fundó una visión evolucionista desde un modelo eurocéntrico que no tardó en ser fuertemente cuestionado, abriendo el paso a nuevas teorías.

Carmen Guarini (2010), un referente de la antropología visual en Argentina, señala que hasta el momento no se produjo un corpus teórico propio en nuestro país. Si bien las problemáticas abordadas son locales, las teorías utilizadas son construidas en referencias a tradiciones académicas foráneas. La antropóloga menciona que el libro de Alfredo Colombres (1985) *Cine, Antropología y Colonialismo* fue una cita obligada para los que trabajaban en el momento de gestación de esta área disciplinar en la década de los '90.

Este libro citado por Guarini sentó las bases sobre el cuestionamiento de la mirada sobre el otro y fue un aporte fundamental para reflexionar sobre el colonialismo y el etnocentrismo en la Antropología en nuestro país.

Colombres (1985) dice del documental antropológico:

El cine etnográfico es un “desprendimiento” del cine documental en cuanto arte de lo real y no un mero intento de aplicar dicha técnica al registro de la investigación científica. (...) Quizás el llamado cine etnográfico se hubiera acabado, chapoteando en los pantanos de un racismo no del todo consciente y cegado por los resplandores de lo exótico, de no ser por la tan polémica como monumental figura de Jean Rouch, cuyas búsquedas y hallazgos en el terreno estrictamente cinematográfico han convencido más que sus planteos conceptuales, en los que se vislumbra un gran ausente: el colonialismo. Es que Rouch, al igual que Flaherty, rechaza la historia. Sólo cree en el drama individual, en lo anecdótico, en el detalle aislado de su contexto (...). No se compromete totalmente para concretar sus intenciones con lo real vivido. (1985, pp.15-16)

Muchos documentales y films, como los de Rouch o los de Flaherty, abordan relaciones sociales complejas, conflictos interculturales o patrones de comportamiento, valores y sentimientos desde perspectiva muy enriquecedoras.

Respecto a la necesidad de esclarecer esta preocupación que plantea Colombres en su texto acerca de si este tipo de producciones son expresiones artísticas o métodos de investigación científica, Ardévol señala:

El cine o el video etnográficos no tienen por qué competir con estas producciones, ya que se propone otros medios y objetivos; otra forma de aproximarnos a la comprensión de la naturaleza humana. A veces, mucho más limitados y precisos en relación a un problema teórico muy concreto y, por tanto, mucho menos eficaces en la transmisión de una comprensión de la complejidad del ser humano. Por consiguiente, no estoy despreciando estas producciones, sino todo lo contrario. Lo que pretendo es distinguirlas de las necesidades concretas de un etnógrafo o etnografía en el campo y cómo el vídeo puede servir a estas necesidades, que son, en principio, distintas a las de la elaboración de un documental o de una película de ficción. (Ardévol, 1995 p. 131)

Más allá de lo planteado por Colombres y Ardévol, no reviste pertinencia someterse a la tensión dicotómica entre el cine como expresión artística y subjetiva, y el cine como instrumento de investigación, instrumento objetivo; en tanto que ya se trate de una ficción o

de una investigación científica, la subjetividad del realizador/a estará presente en las producciones y de allí que no es necesario producir borraduras sobre estas indiscutibles presencias.

Aproximadamente desde hace dos décadas estamos observando un “giro subjetivo”¹⁶ sobre la problemática del yo, tanto en la ciencia como en las producciones y propuestas teóricas cinematográfica. A pesar que la “autoetnografía” continúa siendo una noción marginal, “escribir una etnografía sobre uno mismo o incluso una autobiografía que sencillamente anota significados fuertemente culturales, (...) tiene ramificaciones muy fascinantes para las memorias dentro de las literaturas minoritarias (...) y para las literaturas poscoloniales” (Valdez, 2008, p. 74).

Este “giro subjetivo” que tiene su correlato en un “giro autoetnográfico”, surge como una respuesta a un estilo de investigación colonialista y aséptica. Me valdré de la noción performativa de autoetnografía tal como lo definen Carolyn Ellis, Tony Adams y Arthur Bochner (2015) “enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno)” (p.250).

Según estos autores, esta mirada desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, a la vez que considera a la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente. El enfoque supone reconocer y dar lugar a la subjetividad, la emocionalidad y la influencia del investigador en su trabajo, en lugar de ocultar estas cuestiones o pretender que no existen.

Ellis, Adams y Bochner (2015) para sostener su postura señalan que en las ciencias sociales ha sido superada la discusión acerca de la posibilidad de establecer narrativas universales y que las autoetnografías producen nuevas relaciones entre los autores, las audiencias y los textos.

Desde esta perspectiva cada investigación es producto de una subjetividad plausible de ser controlada. Si esos mecanismos de vigilancia sobre la propia subjetividad se cumplen,

¹⁶ Beatriz Sarlo (2005) plantea que se produce un “giro subjetivo”. A partir de éste, el yo emerge como el centro alrededor del cual se construye la experiencia social, donde sujeto y colectivo se recrean a sí mismos a partir de la subjetivización de una experiencia colectiva.

el resultado es altamente enriquecedor. Aquí la reflexión se da en una doble dirección: no solamente tiene en cuenta el objeto estudiado sino también el sujeto que estudia.

Podemos acordar que las historias siempre están situadas; se trata de fenómenos complejos, constitutivos y significativos que enseñan una moral y ética, en donde existe un autor/realizador que busca establecer un diálogo con su público. Sus estrategias narrativas tienen un móvil hacia donde están direccionadas. Es decir, sus puntos de vistas son arbitrarios y subjetivos.

2.4. Semiótica

Tomando como punto de referencia la naturaleza sígnica y textual de los objetos que en esta tesis se analizan, recurro a aportes de la Semiótica Visual, especialmente a los Estudios sobre el Cine

El texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales, escritos u orales, como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa.

La Semiótica fílmica inició sus primeros pasos como una Semiótica Teórica Aplicada al estudio del proceso de significación instaurado por el cine y los textos cinematográficos. En este sentido, la Semiótica del Cine de primera generación consistió esencialmente en adaptar las diferentes teorías semióticas de naturaleza esencialmente lingüística, a la especulación sobre la semiosis fílmica. Señala Paz Gago:

En sus primeros balbuceos, la Semiótica del Cine se supedita por completo a la Teoría lingüística, al modelo central y hegemónico entronizado por la semiología sassureana, y de ahí surgen los debates que en el contexto de aquella incipiente semiótica fílmica sostienen Umberto Eco y Pier Paolo Passolini, Roland Barthes y Christian Metz, Gianfranco Bettetini y Francesco Casetti, sobre la naturaleza sígnica y lingüística, sobre si se trata de un lenguaje o de una lengua y, en este caso, si posee una sola o tres articulaciones. Será fundador indiscutible de esta nueva rama de la Semiótica

General, Christian Metz, quien comienza ocupándose de estos problemas puramente lingüísticos, al abordar el tema del significante y el significado en el texto fílmico, de acuerdo con las sugerencias de Barthes, para llegar a la conclusión de que este tipo muy complejo de discursos no puede reducirse a las convenciones de una lengua puesto que no es descomponible en unidades discretas, sino que su funcionamiento se basaría en la combinatoria en grandes unidades sintagmáticas. (1999, p.197)

De allí que, el cine no puede ser concebido como una lengua sino como un lenguaje, puesto que no se puede entender a las imágenes como signos ni como unidades similares a las palabras, ni ordenarlas de acuerdo con una sintaxis gramatical. Metz es quien abre el camino fértil para el estudio semiótico del cine cuando recurre a la teoría de los códigos, haciendo emerger la heterogeneidad del lenguaje y sistemas, de códigos que configuran el discurso fílmico, y, sobre todo, otorgándole su capacidad comunicativa. Este nuevo horizonte será transitado por Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Yuri Lotman, entre otros.

En la orientación pragmática de los estudios cinematográficos, los debates giran en torno a los mecanismos de enunciación y de recepción del cine. Es allí que se cuestiona al “narrador cinematográfico”, que no necesariamente coincide con el enunciador del texto verbal de la ficción. El presente trabajo se va a inclinar por pensar esa fuente ilocutoria desde la propuesta de François Jost (1987), que entiende que el narrador es alguien que cuenta algo mediante una voz. La necesidad de dar un tratamiento visual a los problemas de la narración llevó a los semiólogos del cine, como por ejemplo a François Jost (1987), a recurrir a conceptos tales como “focalización” u “ocularización”.

Señala Triquell:

El sujeto de la enunciación principal estaría conformado por cuatro instancias diferentes, las que se constituirían por acumulación. Es de notar que cada una de las figuras refiere a capacidades distintas, las que, sumadas, dibujan un sujeto de enunciación principal. El sujeto de la narración se define por su uso de la palabra, es sujeto de un decir; el personaje encargado de la focalización constituye un sujeto de saber, un sujeto dotado o carente de cierto conocimiento, el sujeto que se expone a la ocularización, es el sujeto de una mirada, un sujeto que es pura capacidad para ver; el sujeto de la auricularización, es el sujeto de una escucha. Junto a estas capacidades el sujeto encargado de la enunciación a un nivel más general, al que, en el cine, llamaremos “enunciador cinematográfico” se constituirá como sujeto de una intencionalidad, de un proyecto de transmisión de un determinado saber. (2005, p.9)

Según los criterios de François Jost (1987) “es necesario establecer las demarcaciones que dividen las acciones de narrar y mirar, en tanto que no hay coincidencia entre la mirada del personaje y la de la cámara. El que narra es quien sabe y se puede vincular en forma directa con los otros personajes, pero su localización en la acción, ese espacio donde está ubicado, es un suceso autónomo que está vinculado a los dispositivos de fragmentación” (p.195).

La distancia entre narración fílmica y literaria se sitúa precisamente en esta disonancia entre los parámetros relativos al saber, la presencia, el relato, la visión, la audición. Jost utiliza la noción de focalización para señalar lo que sabe un personaje, a pesar de las connotaciones visuales y de foco, y, para interpretar la relación entre lo que la cámara muestra y aquello que se supone ve el personaje, habla de ocularización. A partir de la conexión de visión y saber, de narradores, personajes y espectadores, la cámara opera tanto en la mediación como en la adjudicación de la mirada.

Para las ciencias de la comunicación, especialmente en el inicio del siglo XXI, el estudio de los medios orienta su mirada tanto en la imagen inmóvil como la imagen en movimiento. La fotografía, el cine, la televisión y las nuevas tecnologías iluminaron la primacía de la imagen en la sociedad presente y, por lo tanto, la búsqueda de otorgarle un espacio semejante al estudio de las representaciones visuales. La semiótica de los medios masivos (Oscar Steimberg, 1998; Oscar Traversa, 1988; Eliseo Verón, 1978; Soto, 2014; Mario Carlón, 2004; Mabel Tassara, 2001) por nombrar solo algunos de los autores que han aportado a esta perspectiva en el campo argentino, ha tenido una producción sostenida en las últimas décadas.

Gustavo Aprea (2010) hace un recorrido por la actividad desarrollada en el campo de la semiótica en Argentina en relación con los lenguajes audiovisuales y sostiene que el estudio de los productos audiovisuales se sostiene a partir del análisis de la dimensión discursiva en condiciones de producción determinadas. Por lo tanto, el teórico afirma que: “para entender el modo en que los lenguajes afectan la producción de sentido deben considerar el conjunto de los productos audiovisuales generados en el marco de las industrias culturales que conforman un sistema para poder y así, mediante un procedimiento comparativo, comprender la especificidad de cada uno de ellos” (p.7).

En este sentido, la semiótica describe procesos de comunicación no en términos de intercambio de mensajes, sino en términos de producción de sentido, de acción de los signos, de semiosis, de procesos de producción de significado, de sistemas de significación, de procesos culturales o de intercambios simbólicos, todo lo cual parece expandir el espacio de pertinencia no solo del objeto “comunicación” sino de su naturaleza ontológica, epistemológica y fenoménica.

Estas producciones semióticas entran representaciones sociales, en este caso sobre la salteñidad, que se configuran en discursos y textos que dan testimonios de un saber de conocimiento sobre el mundo y de un saber de creencia, abarcador de un sistema de valores. Los discursos y las producciones audiovisuales cumplen un rol identitario constituyendo una mediación social que permite a los miembros de un grupo edificarse una conciencia de sí y una identidad colectiva (Arancibia, 2009).

2.5. Estudios sobre cine y género

A pesar de las discontinuidades en los espacios ocupados, desde el nacimiento del cine en Argentina, las mujeres han participado activamente en su construcción. A veinte años del ingreso sostenido de las mujeres argentinas a la realización cinematográfica, Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial (2014) en el libro, *Tránsito de la mirada*, buscan abordar, a través de entrevistas y ensayos teóricos, las distintas expresiones de las mujeres que hacen cine. Se trata de un texto que da cuenta de la presencia y también de la ausencia de las mujeres en la cinematografía argentina e intenta responder principalmente por qué fueron escasas las mujeres en el rol de directoras hasta comienzos del siglo XXI. Asimismo, indaga sobre las trayectorias y recorridos de las cineastas y qué políticas o coyunturas operaron para facilitar el ingreso al campo a fines de la década.

“Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine”, capítulo escrito por las editoras Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014), da cuenta de la dispersión de los estudios y epistemologías desplegadas en los trabajos que vinculan el cine y el género en Argentina. Señalan: “Los discursos audiovisuales son abordados desde la perspectiva de género en relación a una serie contemporánea más amplia en las que intervienen la literatura, la fotografía, las artes plásticas y el teatro” (p. 16)¹⁷ y en las publicaciones específicas del área,

¹⁷ A partir de la década del setenta los estudios de género comenzaron a tomar protagonismo dentro del ámbito académico. Desde una perspectiva sociológica se buscó recuperar todo tipo de registros para construir una memoria, rescatándolas así de la indiferencia producida por los relatos hegemónicos. Los estudios de género institucionalizados universitariamente en esta misma década dieron lugar a investigaciones específicas que se reactualizan periódicamente en encuentros y jornadas organizadas en distintas universidades del país. Se consolida de este modo centros y equipos de investigación de estudios de mujeres y de género en las universidades públicas, como los que existen desde 1991 en las universidades de Córdoba, Luján, Tucumán, Rosario, La Pampa, entre otras. Particularmente se pueden mencionar el programa de Estudio Interdisciplinario

mencionan la compilación de entrevistas realizadas por Viviana Rangil (2005) en el libro *Otro punto de Vista. Mujer y cine en Argentina* y la tesina de grado de la Licenciatura Comunicación de la Universidad de Buenos Aires de María Eugenia Miranda (2006) *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*.

En el caso de la provincia de Salta, en el campo audiovisual quienes producen cine de ficción -justamente sobre Salta-territorio- es un pequeño grupo (integrado por documentalistas, realizadoras televisivas y cineastas) que comenzó a tener visibilidad a comienzos de siglo XXI. Sobre estas producciones en particular se focalizará el análisis de, como ya se mencionó previamente, nuestro corpus: la producción de tres cineastas salteñas, Lucrecia Martel, Daniela Seggiaro y Bárbara Sarasola Day.

Se abordarán brevemente algunos aspectos concernientes a la noción de género como representación, y no desde la teoría feminista, con la finalidad de recuperar algunos aportes para este trabajo. Uno de los aspectos relevantes que se observa en los debates sobre la actividad de las mujeres en el cine es que intentan ir más allá del análisis de las formas discursivas femeninas para visibilizar la existencia de muchos modos de dominación en las producciones culturales, que son plausibles de ser miradas desde el género. Para nuestra investigación, consideramos que el género, entendido como una construcción sociodiscursiva, distribución de roles y jerarquías de dominio y como herramienta de análisis puede ofrecernos una serie de recaudos teórico-metodológicos productivos.

Para comprender algunos aspectos de la representación de la mujer en el cine, este trabajo se apoya en el estudio de Laura Mulvey (1988) *Placer visual y cine narrativo*. La autora realiza un análisis de género en el cine hollywoodense (desde la perspectiva del psicoanálisis) en la que marca cómo la mujer es tratada solamente como imagen y subraya que es el hombre el portador de la mirada. A partir de este texto surgen una serie de categorías

de Estudios de Mujer y Género (UNC), el Instituto de Estudio de Género (FCPyS-Cuyo), el Programa Género, Sociedad y Universidad (UNL), el Programa de Género, Sociedad y Política (FLACSO), Centro Interdisciplinario de Estudio de Género (UNCOMA), Instituto Interdisciplinario de Género (FFyL-UBA), el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (FaHCE-UNLP), el Grupo de Estudio sobre Familia, Género y Subjetividades (FHum-UNMdP), el Instituto de Estudio de Género (FCPyS-UNCuyo), el Núcleo Interdisciplinario de Estudio de Género y Feminismo del IDAES-UNSAM, el Área Interdisciplinaria de Estudio de la Mujer (UNLu), Centro de Estudios Históricos Interdisciplinarios sobre las Mujeres (UNT), Área Comunicación, Géneros y Sexualidades (FSOC-UBA) y Comisión de la Mujer (UNSa) (Bettendorff y Pérez Rial, 2014, p. 17).

para la lectura de las representaciones de las mujeres en el cine desde esta perspectiva: “la mirada masculina”, “el ser mirada” y “la “objetivación” del cuerpo femenino.

Si asumimos que los personajes construidos en el cine son representaciones narrativas, entonces, por un lado, se encuentran divisiones binarias por oposición (tales como la de madre/prostituta), como señala Siles Ojeda (2000), y, por otro lado, se perfilan en su interior tensiones entre hombre/mujer regidos por un régimen escópico.

Los estudios que abordan cómo se dan las prácticas culturales de la mirada buscan revelar aspectos sobre la visión como constructora de subjetividades, tanto en los creadores de un film, sus personajes y los espectadores. Desde esta perspectiva, Santiago Álvarez (2013) cuando analiza el film *La Ciénaga* de Martel muestra un universo femenino donde las mujeres son quienes miran intentando crear otros sujetos de visión innovando la estructura narrativa de tipo clásico¹⁸. A modo de cierre, Álvarez se pregunta sobre la posibilidad de un cine hecho por mujeres que las empodere y propone como desafío no construir al otro (hombre/mujer) como objeto mirado sino como sujetos que miran y enuncian a la vez poniendo en escena sus propias complejidades y contradicciones.

En ese tráfico de sentidos, las percepciones interactúan; como señala Víctor Arancibia (2007) “los modos de percepción, históricos e historiables, permiten penetrar en el espesor temporal de las representaciones ya constituidas”¹⁹ (p.16).

Arancibia (2007) da cuenta de los mecanismos a través de los cuales se van conformando algunos fragmentos de los imaginarios y los modos en que éstos ingresan a la producción cinematográfica. Recalca que existe, en la sociedad, un diseño hegemónico de una serie de representaciones femeninas y de los roles que cumplen, y que este diseño tiene un correlato en las representaciones que circulan a través de las producciones fílmicas

¹⁸ Lauro Zabala (2005) define al cine clásico, en un sentido técnico: (...) “lo utilizo para referirme al cine que es resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960, y cuya naturaleza ha sido estudiada, con mayor profundidad, por David Bordwell y su equipo. El cine clásico, entonces, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición”.

¹⁹ El espesor temporal es una conceptualización que realizan Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia (2004) sobre la importancia que tiene la densidad histórica que van conformando las prácticas y las representaciones. Asimismo, recuperamos este constructo en función de poder dar cuenta de la situacionalidad de las prácticas, los discursos y las representaciones tanto en el plano temporal como espacial y socio-cultural.

argentinas. Para dar cuenta de cómo funciona esta matriz hegemónica en los films, analiza el film *La Ciénaga* de Martel (2001).

No obstante, y pese a ello, existen numerosos trabajos sobre las representaciones femeninas, principalmente en la literatura, que dan continuidad a este planteo. Tal es el caso de trabajo de Zulma Palermo (2006) en el que recapitula sobre las posibilidades de conocimiento del “otro” desde una perspectiva descolonizadora y de género. Es así que la autora sostiene que para contribuir al cambio social de las culturas “subalternas” es necesario en primer término comprender la situación particular a la que se encuentran sometidas, para recién allí articular la construcción de género, raza y clase, y así acuñarles el pensamiento crítico. Este recorrido analítico permitiría comprender “las relaciones de un sujeto complejo atrapado en múltiples contradicciones y constantes acciones –simbólicas o materiales– de resistencia” (Palermo, 2006, p.206).

Esta manera de concebir a los sujetos desde el pensamiento crítico es abordada por la autora salteña Irene López (2006) desde la colonización del “otro” en su texto *Canon literario y representación de la mujer*. Su propuesta se basa en las representaciones construidas en torno a las mujeres a partir de una novela paradigmática del canon latinoamericano, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. A partir de la lectura crítica de ese texto, López intenta no solo marcar las imágenes construidas en torno a la mujer, sino también mostrar cómo esas representaciones se articulan con conflictos que devienen de la colonización de lo “otro”.

Se trata de un “otro” considerado en término de representación de territorios, de figuraciones de mujer, de modalidades memoria y de conocimientos. A través del análisis de la novela de Carpentier, López (2006) señala que: “desde la colonialidad del poder se reproducen ‘diferencias’ que se superponen generando una doble marginalidad en la construcción del sujeto femenino ya que ésta se realiza desde una ‘diferencia colonial’ que determina –sin distinción de género– un sujeto colonial subalterno” (p.99).

Por otra parte, abrevó en los aportes de Alejandra Cebrelli (2008) con su investigación publicada en el libro *El discurso y la práctica de la hechicería en el NOA. Transformaciones entre dos siglos. Contribución al problema de la heterogeneidad sociocultural*, basada en expedientes judiciales y policiales; descripciones, historias y memorias de los misioneros jesuitas al Chaco. Allí da cuenta, no solamente de la construcción de representaciones femeninas, sino el modo en que estas operan: superposiciones, solapamiento, etc. Parte de

algunas representaciones sociales (la española, la hechicera, la bruja, la curandera, la india, la negra por un lado y por el otro, el encomendero, el médico, el sacerdote, el mestizo, el hechicero en un complejo entramado de relaciones interétnicas y tensivas) que circulaban en el discurso social del Tucumán durante el siglo XVIII. Se focaliza particularmente en los modos en que se “tejían” representaciones de la “infamia femenina” en la cultura colonial, determinando los espacios a ocupar por parte de las mujeres de acuerdo a su estirpe, etnia y poderío familiar. Señala Cebrelli:

En las representaciones de unas y otras se diseñaron gestos y rasgos, cuya coincidencia, superposición o contraste va articulando lo social y lo textual, es decir, las prácticas ideológicas, sociales y discursivas, juego legible a partir de la dimensión sociocultural del texto. De allí que las figuraciones femeninas colaboran activamente en la producción de prácticas sociales, facilitando la cohesión y la dominación de los grupos de estamentos menos poderosos o, puestas al servicio de los proyectos de índole religioso o político militar, participando en la construcción de discursos que justificarían el paulatino e implacable avance español sobre la frontera este, es decir, sobre las naciones y territorios que por aquella época todavía no se habían anexo a la corona. (2008, p.23)

A través de su análisis, Cebrelli pone sobre tablas las querellas por hechicería llevadas a cabo en la ciudad de San Miguel y señala el modo en que se habían imputado, en la acusada²⁰, las representaciones femeninas más depreciadas por esa cultura (hechicera, mala esposa, adúltera), además de operar en su contra cuestiones tales como la diferencia étnica, de posición y de edad. A partir de este caso puntual, la autora subraya que no se trata de un reemplazo sino de una superposición de discursos e imaginarios y lógicas funcionando simultáneamente.

En concordancia con esta propuesta de representaciones femeninas coloniales devaluadas señaladas por Cebrelli, Rita Segato (2016) intenta comprender el giro social introducido por la modernidad a partir de las transformaciones del “sistema de género” y la historia de la estructura patriarcal. Dice Segato (2016):

Si leemos adecuadamente lo que ese tránsito significó y la forma en que la intervención reacomodó y agravó las jerarquías preexistentes, comprenderemos una gran cantidad de fenómenos del presente que afectan a toda la sociedad. (...) es en

²⁰ Cebrelli trabaja con expedientes judiciales de la época de la colonia.

los “géneros” que se traviste una estructura subliminal, en sombras, de relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder. Ese cristal jerárquico y explosivo se transpone y manifiesta en la primera escena de nuestra vida bajo las formas hoy maleables del patriarcado familiar, y luego se transpone a otras relaciones que organiza a imagen y semejanza: las raciales, las coloniales, las de las metrópolis con sus periferias, entre otras. (p. 92)

Estas formas patriarcales que producen las diferencias de poder y prestigio continúan aún vigentes y son las que instalan progresivamente la violencia de género en nuestra sociedad. Segato (2016), para remarcar la apatía de nuestros tiempos respecto a la violencia de género, analiza la película “La naranja mecánica” dirigida por Kubrick señalando que fue una de los films más censurados en el mundo por sus escenas de golpizas, asesinatos y femicidios.

La antropóloga comenta que la recepción por parte del público de estas mismas escenas violentas fue variando con el devenir de los años y señala que, 40 años más tarde del estreno, el efecto de espanto y horror en los espectadores fue reemplazado por carcajadas, lo que confirma su tesis de que, en la actualidad, existe una abrupta reducción de la empatía y una naturalización de la violencia en general y de género en particular. Al respecto afirma:

Se trata de un signo incontestable del proceso de los tiempos y del modo de vida que se ha impuesto en el capitalismo tardío. En esta era, el sufrimiento y la agresión impuestos al cuerpo de las mujeres, así como la espectacularización, banalización y naturalización de esa violencia constituyen la medida del deterioro de la empatía en un proceso adaptativo e instrumental a las formas epocales de explotación de la vida. (Segato, 2016, p.102)

¿Cómo caracterizamos las relaciones entre la mirada cinematográfica de y sobre el género femenino?, ¿qué se puede observar y analizar en las películas realizadas por mujeres?, ¿existe algún tipo de disidencia respecto del mandato machista en los films? Estos tal vez son algunos interrogantes que surgen cuando abordamos la violencia patriarcal, violencia que según Segato, (2017) representa un dispositivo universal de funcionamiento, el cual diferencia y establece vínculos de poder y sometimiento entre lo que podemos nominar como masculino y femenino; es decir aquello que representan estos géneros en clave de dominación política y corporal.

Partiremos entonces de la noción de Segato (2007) sobre patriarcado para comprender las relaciones entre géneros en las producciones cinematográficas propuestas para el análisis de esta tesis: “El patriarcado es un sistema opresor sobre lo femenino que está diseminado en hechos y prácticas sociales de modo capilar en las sociedades que vivimos”.

2.6. Indagaciones sobre la salteñidad

Investigaciones previas en el ámbito de la academia salteña, como las de Sonia Álvarez Leguizamón (2010), Zulma Palermo (2002, 2006, 2011), Andrea Villagrán (2006, 2010, 2013), Irene López (2013 y 2014), Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia (2005, 2011, 2013), sostienen que la construcción de la imagen de Salta y sus representaciones han sido producto de un largo proceso histórico que vinculan numerosos agentes que fueron construyendo la hegemonía local en diferentes coyunturas. Se trata del análisis de prácticas y discursos que fueron estableciendo taxonomías y clasificaciones respecto a Salta como territorio y los salteños como identidad.

En los libros *Poder y Salteñidad*, coordinado por Sonia Álvarez Leguizamón (2010), *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta. Siglos XVIII-XXI* compilado por Sara Mata y Zulma Palermo (2011) y *Luchas y transformaciones sociales en Salta* coordinado por Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia (2011), se plasma un extenso camino de investigación que atraviesa la salteñidad en sus diferentes aristas. Las tres publicaciones expresan el afianzamiento de grupos de investigaciones que se sitúan en el diálogo y cruce disciplinar, entre literatura, estudios de la cultura, historia, comunicación y antropología.

En *Poder y salteñidad: Saberes, políticas y representaciones sociales*, Álvarez Leguizamón y Muñoz (2010), en el capítulo “Categorías nativas, nominaciones de la alteridad y voces autorizadas en la invención de ‘la Sociedad’ y ‘la Tradición Salteña’: literatura y dialectología” abordan parte de las problemáticas de lo que se pretende mirar a la hora de poner en foco la salteñidad.

Los investigadores sostienen que, a pesar de los cambios demográficos producidos hacia mediados del siglo XX, la siempre creciente concentración del poder de las oligarquías

locales produjo que continuara hasta el presente la división dicotómica entre la Salta blanca (española/criolla) y la Salta indígena/mestiza.

En este sentido, Álvarez Leguizamón y Muñoz (2010) señalan que las clasificaciones sociales y categorías nativas sobre las diferencias entre los grupos sociales (que las élites han construido y se han objetivado en el lenguaje y en las prácticas) justifican un orden social aristocrático neo-colonial. Las autoras remarcan que la salteñidad que se quiere recuperar es una imagen tradicional y clasista: “La Salta que se quiere salvar, rescatar, conservar, por estos ensayistas y dialectólogos es la Salta criolla, la Salta de la vieja oligarquía ahora heredada por sus hijos y nietos: una Salta blanca, patriarcal, aristocrática, de fuerte raigambre española.” (p.131). Hacen hincapié, además en ciertos usos dialectales propios de la región, como, por ejemplo, “yuto” que marca un desprecio hacia el boliviano y/o aborigen, destacando las distintas significaciones que adquieren de acuerdo a los contextos y a los sujetos que intervienen en la comunicación sin perder la carga peyorativa que construye alteridades y diferencias sociales muy difícil de superar.

Por otra parte, Zulma Palermo (2006 y 2011) acuña su impronta a esta categoría de la salteñidad buscando los modos en que se construyen los imaginarios a lo largo del siglo XIX a partir de textos canónicos (literarios, documentos históricos de carácter público, cartografía, periódicos) y textos no canónicos (epistolarios). Muestra cómo la escritura se constituye en una forma fundacional de la identidad como consecuencia de la independencia, así como también, realiza vinculación entre la formación del discurso de la salteñidad, la construcción del poder y el rol de la literatura como práctica social y discursiva en tales procesos.

Palermo enfoca su análisis sobre una tachadura primordial para comprender la homogeneidad del discurso de la salteñidad en el momento posindependista. La autora sostiene que la figura de Hernando de Lerma (como fundador) es reemplazada en el imaginario por la de Martín Miguel de Güemes: “El héroe civil se asimila al Cristo protector (Señor de los Milagros) con la fórmula ‘Señor de los Milagros Humano’; tal fórmula no siempre está enunciada en la superficie textual, pero sostiene morfogénicamente la creencia y el mito heroico hasta el presente” (Palermo, 2002, p.4).

En otros estudios de las narrativas matrices y fundantes de la salteñidad, Andrea Villagrán expone cómo el proceso de heroización de Güemes²¹ -la cimentación de representaciones que esto conlleva- viabiliza y a la vez restringe lo que puede ser dicho y visible sobre la historia de Salta. En Villagrán (2013) se plantea que el acontecimiento fundamental de “la historia” y “el pasado” de Salta se condensan en figura del Gral. Martín de Güemes, concediéndole a éste el perfil de máximo Héroe local.

En Villagrán (2010) se indagan relatos históricos de fines de siglo XIX y principios del XX en Salta, relatos que consolidan una tradición escrituraria que establece un modo de ver y hacer el pasado funcional a los grupos dominantes. Por lo mismo, se centran en la producción ensayística local de principios del siglo XX, mostrando las matrices ideológicas legitimadas por la coerción religiosa, sustentadas en ciertas relaciones de poder (particularmente, en las establecidas en términos patrón-peón) y de herencia que controlaban la forma de tenencia de las tierras y su traspaso generacional.

En otros trabajos de la misma autora (Villagrán, 2006), aborda el uso y las estrategias de construcción política de la salteñidad, a partir del estudio de la actualización y resignificación de las tradiciones y raíces gauchas simbolizadas en Martín de Güemes y su uso político como emblema del gobierno de Juan Carlos Romero entre 1995 y 2005. En dirección contraria a los discursos dominantes de la salteñidad ya aludidos, Villagrán explora instancias y formas de resignificación de “lo gaucho” desde las memorias de los sectores subalternos rurales (Villagrán 2011), lo que posibilita la deconstrucción de la representación esencialista de la identidad y de la cultura local. De este modo, abre nuevas miradas (como las que se busca en este trabajo) que alumbran y visibilizan las múltiples identidades y representaciones vigentes en una sociedad constitutivamente diversa como la salteña.

En su tesis doctoral, Irene López (2013) propone otra línea de investigación sobre la salteñidad abriendo otros caminos para mirar esta noción lejos de la cristalizada por la figura de Güemes. La investigadora estudia los discursos identitarios vinculados a la práctica del folklore abordando las producciones de dos actores sociales relevantes en la conformación del campo del folklore moderno en Salta, los compositores Leguizamón y Botelli. Se concentra en el análisis de un corpus de canciones de Perdiguero y Dávalos, entre otros, para

²¹ El héroe de los salteños es el Gral. Martín Miguel de Güemes, llamado el General Gaucho, que fue quien defendió la frontera norte de lo que luego sería Argentina. Los investigadores de la academia salteña coinciden en que esta figura funciona como un emblema nucleante de la salteñidad (Villagrán, 2010).

distinguir las representaciones sociales construidas en ellas y comprender el rol que las producciones artísticas y que los artistas, como productores intelectuales, ha tenido en la formación de las subjetividades y en los procesos de construcción identitaria en y de Salta. A pesar de que López investiga estas representaciones en las décadas comprendidas entre 1940-1970, el sello esencialista de la salteñidad presentada a través del folklore como “tierra de músicos y poetas” continúa aún hoy vigente.

Finalmente, Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia (2005) trabajan la categoría salteñidad a través de la figura de Güemes como un ícono construido alrededor de una biografía legendaria. Sostienen que la tradición se funda apelando a una serie de emblemas que colaboran para hacer más eficaz su efecto aglutinador. Dan cuenta de cómo se construyen las representaciones que dan lugar a una iconografía güemesiana que las sostienen en el imaginario salteño. Cebrelli y Arancibia, en concordancia con los otros estudios previamente citados, sostienen que:

La figura del jefe gaucho terminó portando los valores de la heroicidad, la valentía, la inteligencia estratégica, valores que –a partir de la cristalización de la representación en el imaginario– se atribuirán “naturalmente” a ciertos haceres (los del campo, los de liderazgo, los de la guerra, los de la paternidad), a un lugar social (la oligarquía) y a una pertenencia territorial (Salta). (2005, p.5)

A su vez, la representación de Güemes es referenciada en la cinematografía nacional en los filmes de *Güemes, tierras de armas* del director Leopoldo Torres Nilsson (1971) y *Guerra Gaucha* dirigida por Lucas Demare (1942); películas en las que la tradición y el gaucho brotan de la tierra norteñas como representaciones de la salteñidad. Dentro del documentalismo, el realizador Jorge Prelorán, a través de las etnobiografías, le dará voz y visibilidad al gaucho como legítimo actor social de la cultura local; por citar una de sus películas más reconocidas: *Hermógenes Cayo* (1969).

En síntesis, la representación de Güemes funciona como un núcleo nocional consolidado que sintetiza y condensa significativamente la representación de la salteñidad pero como toda construcción mítica consolidada no permite vislumbrar otras aristas de esta categoría. De allí que es tarea de esta investigación pensar en otras líneas para abordar la salteñidad, con la finalidad de indagar cómo las películas de nuestro corpus dialogan de algún modo con ese

ícono, realizan una relectura de este mito fundante o proponen otras representaciones para dar cuenta de los procesos de adscripción de las identidades locales.

Todas estas investigaciones previas constituyen una base importante desde la cual se parte para abordar el tema y problema de nuestra investigación.

Cabe destacar que este trabajo dialoga e intenta dar continuidad a las investigaciones de Víctor Arancibia (2005, 2007, 2009, 2010, 2012, 2015), en las cuales aborda la salteñidad a partir de las representaciones, las formas de construcción del territorio y el espesor temporal²² de algunas producciones cinematográficas argentinas.

De allí que estas películas permiten reflexionar acerca del modo en que se construyen las representaciones desde un presente localizado. La posibilidad está, siguiendo a Víctor Arancibia (2007), en la vinculación directa entre las producciones cinematográficas y los anclajes identitarios.

Respecto a estas construcciones de las representaciones desde un presente localizado, Federico Neiburg (1998) plantea la necesidad de actualizar en forma constante las lecturas que se realizan sobre el pasado. Señala que los mitos sobre el origen de una nación sintetizan significaciones sobre la “nacionalidad”, funcionan como sistemas de representaciones sociales que disputan diferentes sentidos y buscan imponerse como lo “natural” y constitutivo de la comunidad. Si bien Neiburg estudia la construcción de “nación”, algunos de sus aportes son extrapolables al estudio de la salteñidad: en los dos casos, los intelectuales han participado activamente como los “diseñadores” en la producción de los distintos planos interpretativos de estas nociones.

Puntualmente, el cine, dentro del campo de producción cultural, está ocupado por profesionales especializados que tornan visibles ciertos relatos significativos. Estos agentes, de acuerdo a sus trayectorias y a sus condiciones sociales, construyen sus interpretaciones visibilizando algunos acontecimientos y silenciando otros.

²² Cebrelli y Arancibia (2005) sostienen que: “El espesor temporal de una representación consiste en que, a lo largo de la historia, a una determinada representación social se le van adosando operativamente modos de significar, de hacer, de percibir, de decir, entre otros aspectos complejizando la estructuración de dichas representaciones. Este proceso es propio de las formaciones discursivas y de los modos de circulación que tienen. De esta manera, cuando se responde a la prescripción pragmática de una representación se está respondiendo a los aspectos que en ese momento socio-histórico se validan como significativos” (pp.121-142).

Capítulo 3

Deshora:

de la micropolítica a la macropolítica del deseo

*“Hay que hacer todo un
trabajo de descolonización del
deseo” (Suely Rolnik)*

MARÍA UCEDO

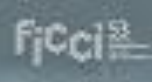
ALEJANDRO BUITRAGO

LUIS ZIEMBROWSKI

UNA PELÍCULA DE
BARBARA SARASOLA-DAY

DESHORA

LA PIEL SÍ TIENE MEMORIA



[15]BAFICI

ANTONIA FIGUEROA / RICARDO SORIANO / FACINOR VIGOR
Producción: FEDERICO FROSCHE / BARBARA SARASOLA-DAY / JUANITA VIVIANA HERNÁNDEZ BARRIOS / DANIELA Y GABRIELA VERNER
Producción ejecutiva: WILSON MARTÍNEZ SERRANO / CHRISTOPHER COLOMBO / ANITA S. BARRIOS / LINDA BUSTOS / JUANITA VIVIANA HERNÁNDEZ BARRIOS / MARCELA COMAS / MARIANA GONZÁLEZ / ROSA SORIANO / CRISTINA BUSTOS
Producción asociada: WILSON MARTÍNEZ SERRANO / JUANITA VIVIANA HERNÁNDEZ BARRIOS / DANIELA Y GABRIELA VERNER
Producción asociada: FEDERICO FROSCHE / JUANITA VIVIANA HERNÁNDEZ BARRIOS / DANIELA Y GABRIELA VERNER



3.1. Sobre el film

3.1.1. Ficha Técnica

Título: *Deshora*

Año: 2013

País: Argentina

Género: Drama

Duración: 100 minutos

Dirección y Guión: Bárbara Sarasola-Day

Productor/es: Federico Eibuszyc, Bárbara Sarasola-Day, Jhonny Hendrix, Dag Hoel, Daniel Werner

Música: Álvaro Morales

Sonido: Jéssica Suárez

Montaje: Catalina Rincón

Fotografía: Lucio Bonelli

Elenco: Luis Ziemkowski, Alejandro Buitrago, María Ucedo, Marta Lubos

Productora: Coproducción Argentina-Colombia-Noruega; Pucara Cine / Antorcha Film / Faction Film

Fecha de estreno: 9 de febrero de 2013

3.1.2. Sinopsis

Ernesto y Helena son un matrimonio que vive en una finca de tabaco del Valle de Lerma. La pareja recibe a Joaquín, un primo de Helena que llega de Colombia con la finalidad de terminar su rehabilitación de adicciones. Joaquín, Ernesto y Helena generan un triángulo amoroso en donde el deseo moviliza y activa conflictos. Joaquín se convierte en un chivo expiatorio que encarna el malestar de la pareja que lo recibe.

3.1.3. Personajes

Helena: es la esposa de Ernesto. Tiene aproximadamente 40 años de clase media alta cuya identidad se construye alrededor del pasado colonial y patriarcal de la finca tabacalera del Valle de Lerma. Su matrimonio con Ernesto está en crisis porque no logra engendrar un hijo para cumplir con el mandato patriarcal. Sus acciones están vinculadas al tejido social de relaciones domésticas, tener sexo con su marido y como práctica social, los caballos peruanos.

Ernesto: es el marido de Helena. Un patrón finquero cercano a los 50 años con título de abogado. Relega su profesión para dar continuidad al mandato colonial de trabajar la tierra heredada de sus antepasados. Este personaje representa el arquetipo del macho salteño, exhibe su masculinidad en sus visitas al cabaret, “cumpliendo” con las relaciones sexuales con su esposa y participando de las riñas de gallo.

Joaquín: es el primo de Helena. Estudió sociología, pero no finalizó sus estudios. Le gusta dibujar. Aparenta una edad un poco menor que la pareja de Helena y Ernesto. Viene de un centro de rehabilitación de adicciones de Colombia. No está en la finca por su propia voluntad, su madre es quien lo lleva y lo deja en “guarda” del matrimonio. Su conducta y mirada es pendular y errática, no hay forma de orientarla en una dirección concreta.

Estela: es la madre de Joaquín y tía de Helena. Este personaje es el vehículo para introducir a Joaquín en la finca del Valle de Lerma. Actualiza los vínculos familiares a través de una corta visita en el living de la Casona. Cancela con un sobre de dinero la responsabilidad del vínculo de madre que la sobrepasa y la excede por su edad y la de su hijo.

3.1.4. Sobre Bárbara Sarasola Day²³

Bárbara Sarasola Day, directora y guionista de este film, nació en Salta, Argentina en 1976. La prensa local la bautizó como “*L’enfant terrible* de la oligarquía provincial” haciendo referencia a su visión crítica respecto a la clase social a la que pertenece. Como parte natural de las prácticas de esa élite salteña su infancia estuvo marcada por un ir y venir

²³ Recuperado de Perfiles Propimágenes Colombia
http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=4000

continuo entre Salta y Buenos Aires. Comenzó a estudiar Comunicación en la UBA y abandonó para perseguir el sueño de contar historias. Continuó su formación tomando cursos de cine en Londres, Barcelona y Buenos Aires.

Desde el año 2000 se vinculó con la industria cinematográfica, desenvolviéndose como asistente de dirección y producción. Ha dirigido los cortometrajes *Exodia* (2004) y *El canal* (2005), que tuvo un importante recorrido por muestras y festivales internacionales. Fue asistente de dirección de *Nosilataj. La belleza* (2012) de Daniela Seggiario, *Sinon j'Etouffe* (2003) de Nicolás Azalbert; asistente de producción de *Mientras tanto* (2006) de Diego Lerman, *Derecho de familia* (2005) de Daniel Burman y *Extraño* (2003) de Santiago Loza. Además, fue jefa de producción de *Motivos para no enamorarse* (2008) de Mariano Mucci y *Tres de corazones* (2007) de Sergio Renán.

Deshora (2013) fue su primer largometraje. Se estrenó en la 63° edición del Festival Internacional de Cine de Berlín, donde formó parte de la sección Panorama. Este film estuvo presente en los festivales de Berlín, Panamá, la Competencia Iberoamericana de Cartagena, y actualmente en el *Colombian Film Festival*. En 2019 la directora salteña estrenó su segundo largometraje: *Sangre Blanca*.

3.2. “Descolonización del deseo”

Deshora (2013) de Sarasola Day es una película sobre el deseo. Debo decir que demoré bastante en encontrar esta llave de ingreso para poder analizarla. Intenté con distintos abordajes y las interpretaciones que de allí surgían me dejaban una sensación de insatisfacción. Intuía que la cineasta proponía algo más allá de las *representaciones cristalizadas* (Cebrelli y Arancibia, 2005, p. 90) y por ello no podía conformarme con señalar que la pareja protagónica de la historia encarna sus propias ambiciones conservadoras: persigue el sueño de que nada se mueva, de que todo permanezca igual (*status quo* heteronormativo, patriarcal y colonial) y así perpetrar sus privilegios de clase heredada.

El libro *Micropolítica. Cartografía del deseo* de Suely Rolnik y Félix Guattari (2006) me llevó a explorar nuevos caminos. Encontré en las palabras de Rolnik aquello que yo experimentaba a través del film *Deshora*; y no solo eso: pude hallar, a partir de lo que ella llama “descolonización del deseo”, una clave de ingreso al film:

Si intento plantear el problema del deseo como una formación colectiva es para poner en evidencia que el deseo no es forzosamente un asunto secreto o vergonzoso, como pretenden la psicología y la moral dominantes. El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos. Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores. (Rolnik y Guattari, 2006, p.255)

La autora brasilera sostiene que la mirada subversiva de la macropolítica, visible y audible, se ubica en la esfera del sujeto y sus formas de representaciones; es una ofensiva contra los opresores, la inequidad, desigualdad y asimetría para acceder a ciertos derechos. En cambio, la sublevación micropolítica es pulsional, es la lucha contra “el abuso perverso de la fuerza vital de todos los elementos de la biosfera”; es una fuerza que no se ve ni se escucha y se ubica fuera del sujeto. La confluencia entre macro y micropolítica resulta para la psicoanalista no solamente necesaria sino también impostergable.

Rolnik advierte que no es necesario tener formación en psicoanálisis, filosofía o ciencias sociales para recalar en las nociones que ella propone, en este caso, “descolonización del deseo”, sino que invita a sus lectores a vivir la experiencia de lo que ella escribe y autorizarse a reconocer eso que está allí. Es desde la “resonancia” que se leen sus escritos, lo que me inspira a pensar que, en *Deshora* la micropolítica del deseo tensiona la macropolítica del patriarcado y la colonización produciendo una implosión al interior de los personajes de Ernesto y Helena.

En este sentido, la despatriarcalización y la descolonización del deseo que pulsiona el personaje de *Deshora*, Joaquín, es clave para dar cuenta de la operación de sentido que la cineasta Bárbara Sarasola Day denomina “implosión”²⁴. En primera instancia, el personaje tiene una doble afiliación respecto a los otros dos protagonistas de la historia: es primo de

²⁴ La “implosión” puede ser pensada como un tipo de narrativa que opera como un detonador al interior de la propia cultura. Al ejercer una fuerza centrífuga sobre las bases que sustentan “lo establecido” y “lo natural” remueve los núcleos nocionales arraigados de esa cultura abriendo espacio a la creación de nuevas subjetividades.

Helena, es decir pertenece a la familia, y a la vez es un “forastero”²⁵ (Schütz, 2003) que llega del extranjero, Colombia.

Además, es altamente disruptivo; es el “deshorado” que traza el triángulo en la relación entre Joaquín y Helena. Esta particularidad lo hace operar como un agente perturbador y, por lo mismo, capaz de marcar rupturas dentro de la trama de la historia.

En esa tracción entre estas dos experiencias (la de estar fuera del tiempo y venir desde el espacio exterior) se genera un movimiento que da como resultado una desestabilización, desconcierto, inseguridad que enciende mecanismos de alerta, es allí cuando irrumpe el deseo.

Aquí ese impulso hacia algo que se apetece se vuelve fructífero para transformar la realidad. Prende la cepa del deseo y las normas sociales bajan la guardia. Y una vez que se siente la vibración de esa “pulsión vital”, está allí y no hay marcha atrás.

Sarasola Day plantea estas relaciones desde la “implosión” que lo explica como “una operación para acercarme al tema del que quiero hablar. No pararme de afuera para hacer una crítica o poner ciertos asuntos en evidencia de manera directa, sino usar los mismos elementos que a mí me incomodan y plantear la problemática desde ahí. Sobre todo, lo que tiene que ver con los vínculos con las relaciones que se perpetúan y que se dan como formas muy similares a través del tiempo” (Sarasola Day en Echenique, 2015).

Esa operación a la que hace referencia la directora de *Deshora* implica, como lo señalé ya, conocer desde adentro ese universo. Portar el apellido Sarasola Day²⁶ en Salta involucra una mirada que se asocia a una serie de representaciones en la memoria individual y colectiva.

²⁵El forastero es para Schütz (2003): “una persona adulta, perteneciente a nuestra época y civilización, que trata de ser definitivamente aceptada, o al menos tolerada, por el grupo al que se aproxima” (p. 95).

²⁶ Cuando entrevisté a Bárbara Sarasola Day en algunas ocasiones hizo referencia a que su familia pertenece a un “grupo social antiguo”. También cuenta que su abuelo Ángel Day solía decirle: “nunca olvides que naciste con muchos privilegios que no adquiriste, nunca lo uses como carta a tu favor”. También indagué sobre los Sarasola Day. Las investigaciones sobre la élite local previas no daban cuenta del apellido Sarasola Day como un apellido salteño. Recurrí a mi informante clave de la salteñidad, mi tía Eugenia, que me contó que: “Los Sarasola no son de Salta, por eso no lo vas a encontrar, pero el apellido que tiene peso acá es Day. El Coronel Day vino de Mendoza y se casó con una Sánchez Pinto, de allí vienen las tierras que hoy son parte de los Day de los clubes de campo en San Luis. Tuvieron 4 hijas, yo soy amiga de “Juli”. Bárbara Day, una mujer muy impulsiva y con mucha personalidad, fue la madre de Bárbara Sarasola Day. Todas son eximias jinetes, viene de familia. Bárbara Day era parte de las mujeres que desfilan a caballo en la conmemoración de la batalla del 20 de febrero en Salta”.

Esto le permite a la directora situarse dentro de ese espacio íntimo: la finca tabacalera del Valle de Lerma y también la habilita a utilizar ese conocimiento como un “Caballo de Troya”, en este caso, movilizándolo para modificar aquello que está enquistado y se repite una y otra vez a través del tiempo.

En este capítulo busco dar cuenta de cómo, en la narrativa cinematográfica del film *Deshora*, desde la micropolítica hacia macropolítica se da una implosión. Con esta finalidad, el deseo es convocado a través de las miradas para implosionar las subjetividades conservadoras de los protagonistas.

Deshora retrata una “finca” tabacalera del Valle de Lerma. La pareja protagonista del film, Ernesto y Helena, habita este espacio arraigado a un contexto rural que se retrotrae en el tiempo a varias generaciones. El matrimonio no logra concebir un hijo. La sucesión (herencia) es relevante a la hora de comprender continuidad de los vínculos coloniales y patriarcales en el presente.

Justiniano (2008) entiende como élite salteña a un grupo de familias locales que se arrogaron el poder para construir e imponer al resto de la sociedad sus puntos de vista, ideologías, taxonomías y ordenamientos con la finalidad de que sean acatadas y naturalizadas. En esta dirección, resulta interesante analizar la Casona de la finca de *Deshora* para relevar las estrategias con las que se construyen las identidades y se generan miradas diferenciadoras no solamente en lo material sino en lo simbólico. Señala Justiniano:

Un “nosotros” que se define por pocos en número, cultos, de costumbres civilizadas, blancos, propietarios, y un “ellos” cargado de valores negativos. Los “otros” se corresponden con un grupo laxo, al cual son incorporados todos aquellos que no son reconocidos como “nosotros”. Allí, unidos por el mismo color de la piel, están desde el analfabeto hasta al educado, desde el peón hasta al tendero, desde el asalariado hasta al cuentapropista. La ausencia de los otros en las fuentes expresa su condición social de invisibilidad permanente. Sólo se tornan visibles cuando transgreden las pautas establecidas y aceptadas socialmente. (2008, p.120)

La casona de *Deshora* es como un gran escudo de protección donde todo lo que habita en su interior reproduce una lógica de clase transmitida de generación en generación, así como también es el corset que ajusta y asfixia con sus prácticas y representaciones. Mientras se opere dentro de esas reglas está garantizada la continuidad, pero, cuando existe algo que lo pone en peligro, el mismo sistema lo elimina automáticamente.

Sucede que estos privilegios no son naturalmente propios y con el pasar de los años corren peligro de extinguirse. Los personajes de este film pertenecen a una clase social alta en lo simbólico y social y clase media en lo económico. Esto se debe a que el capital de esta élite local, producto de políticas coercitivas del Estado que en nombre del “orden” y el “progreso”, concentró las tierras en pocas manos. A través de la transmisión de la herencia de generación en generación se van dividiendo y/o deshaciendo de los bienes en cuestión.

La visita del primo de Helena, Joaquín, un joven dado de alta de un centro de rehabilitación, introduce un deseo otro en sujetos conservadores y patriarcales que reproducen el *statu quo* y así pone en peligro los mecanismos de autopreservación de clase.

Aquí “la finca”²⁷ es representada por la realizadora como un espacio de memoria donde se atesora ciertas prácticas sociales. Es decir, la “finca” opera como parte de un folklore rural donde el pasado y el presente se unen de manera totalizadora para cristalizar ciertas construcciones identitarias y disputas de sentido. De allí que “ingresar” a ese escenario implica la posibilidad de desentrañar los tipos de relaciones que en su interior se establecen.

En esta dirección, el espacio rural se muestra como “una construcción social en una doble constitución, no sólo como enclave topográfico específico sino también como lugar simbolizado, vivido, experimentado y significado por los actores sociales” (Agüero, 2014, p. 114).

La materialidad de la “finca” es una puerta de ingreso para analizar las posiciones sociales y las relaciones que se tejen en su interior. De acuerdo a la posición que ocupan, será el modo en que cada uno de estos personajes (patrón-peón) construya representaciones sobre los otros y sobre sí mismo. Pero también es un espacio que asfixia, que oprime de un modo tal que sus personajes buscan en a través de las “ventanas” mirar a otro y que ese otro le devuelva la mirada en clave de deseo.

Con tal propósito escogí una serie de fotogramas a partir de los cuales analicé la construcción narrativa de la película desde sus componentes de acción teniendo en cuenta el flujo de información, construcción espacio-temporal y tratamiento de personajes.

²⁷ La “finca” aquí refiere a zonas agrícolas donde se cultiva tabaco y, simultáneamente, un hábitat de dos grupos cuyas jerarquías están bien demarcadas: los “patrones” y los “peones”. Estos espacios de memoria están cargados de valor y de sentido (Villagrán, 2014) que remiten a una presencia yuxtapuesta de varias generaciones que retiene y despierta el lugar de procedencia nativa del gaucho. En este sentido, Villagrán entiende la finca como un “lugar de vida, *locus* de la experiencia, marcada por su uso e investida de sentidos singulares, situacionales” (p. 157).

Desde una perspectiva similar a la de las cineastas Martel y Seggiaro, Sarasola Day problematiza cristalizaciones del folklore desde distintas perspectivas, que describe en sus propios términos:

Mirar lo que está enquistado en una sociedad, ver lo que, a pesar del tiempo, no ha terminado de moverse, en ese sentido, sí... las tres [se refiere a Martel, Seggiaro y ella]²⁸ estamos en ese camino: la cuestión vincular, la diferencia de clases, la impunidad de algunos sectores, la supremacía del hombre heterosexual, el machismo homofóbico. (Sarasola Day en Echenique, 2015)

3.3. Las imágenes y el “efecto de realidad”

Siguiendo la propuesta de Cebrelli y Arancibia (2005), podemos sostener que en las representaciones –y la finca funciona como tal– están constituidas por signos de naturaleza icónica. En su tesis doctoral, Arancibia (2015) sitúa la reflexión en el texto fílmico y afirma que, las representaciones cinematográficas, se caracterizan por contener imágenes propiamente dichas (signos icónicos complejos) que remiten tanto al mundo referido como al horizonte representacional de su contexto de producción. En el marco de esta afirmación, en este capítulo se presta atención a ciertos fotogramas que permiten pensar la finca de *Deshora* desde la “ilusión referencial” (Barthes, 1999). Al respecto señala el semiólogo francés:

La verdad de esta ilusión es ésta: eliminando de la enunciación realista, a título de significado de denotación, lo “real” retorna a título de connotación; pues en el mismo momento en que estos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, en el fondo no dicen más que esto: *nosotros somos lo real*; entonces lo que está significando es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes); dicho de otra manera, la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un “efecto de realidad”, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad. (Barthes, 1999, p.186)

La fotografía en este sentido constituye una técnica y un procedimiento para autentificar lo real; la imagen nos señala “haber estado allí” y como sostiene Barthes: “lo ‘real’ se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de

²⁸ Corchete mío.

‘función’ (...) y renuncia a esa introducción implícita y se desembaraza de toda intención postuladora de que ella forme parte del tejido estructural” (Barthes, 1999, p. 184).



Fotograma 1: Recolección del Tabaco



Fotograma 2: Secado del tabaco



Fotograma 3: Encañado del Tabaco



Fotograma 4: Plano detalle del encañado

En el film de Sarasola Day, el acto de enunciación de las imágenes se ve atravesado por una mirada etnográfica de la directora quien intenta describir, nombrar y contextualizar prácticas que muestran, por ejemplo, la productividad de la “finca” (serie de imágenes del tabaco, cultivo tradicional del Valle de Lerma que enriqueció por décadas a sus dueños, es decir, a los patrones (fotogramas 1, 2, 3 y 4) y los caballos peruanos o de polo, símbolo de estatus de esa clase (fotograma 5) que remiten a otro tipo de actividad propia del lugar y, por otro lado, la whiskería y la riña de gallo que vinculan la finca con espacios externos (fotograma 6 y 7) , con haceres propios del gauchaje de raigambre popular y de la peonada que vienen desde el siglo XIX. En todos los casos, allí se entran representaciones de la salteñidad, íntimamente relacionadas con la oligarquía local.

Cebreli y Arancibia señalan al respecto:

Se trata un conjunto de representaciones que organizan la experiencia social, condicionan los modos de percepción y de conceptualización a la vez que son constitutivas de ciertas prácticas y de determinados discursos. Algunas de ellas, se manifiestan en la apropiación de conceptos por parte de sujetos o grupos sociales para nominar fragmentos del mundo y visiones sobre dichos aspectos que, a veces, condensan en un mismo término diferentes concepciones del mundo social. (Cebreli y Arancibia, 2013, p. 8)

De hecho, las imágenes de la finca, en tanto representación de un territorio, sintetiza modos de decir, habitar, hacer e imaginar de dos clases sociales jerárquicamente contradictorias que, al decir de Villagrán (2014, p.157), dan cuenta de la misma como lugar de vida, de experiencia, marcada por usos singulares que lo definen y diferencian.



Fotograma 5: Caballos peruanos



Fotograma 6: Riña de gallos



Fotograma 7: El cabaret del pueblo

Por otra parte, los bloques de imágenes acá reproducidos parecieran estar más vinculados al género documental que a la ficción. La directora, desde un conocimiento encarnado en su propia trayectoria biográfica que transcurrió en una finca tabacalera, contextualiza estas prácticas con una mirada casi antropológica. La cámara se focaliza en esos haceres mediante el uso del plano detalle, lo que crea un fuerte efecto de ‘estar ahí’ en el espectador.

Por otra parte, hay tomas que, al modo de Lucrecia Martel en *La niña santa*, se escurre por los resquicios de los edificios registrados, lo que da cuenta de una búsqueda estética capaz de mostrar la finca desde una mirada novedosa y, a la vez, crítica de los poderes y jerarquías allí instituidos.

De hecho, la ficción de *Deshora* se ve atravesada por la mirada autoetnográfica²⁹ de la directora abre y expande otras formas de conocer “su mundo” como una estrategia para cuestionar cristalizaciones del folklore y la tradición salteña.

²⁹ Blanco (2012) sostiene que “una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (p.54). Dicho de otro modo, “la autoetnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar

Para analizar esa “finca” como representación se pueden señalar tres series de imágenes que organizan narrativamente este trabajo, cruzando espacios, valores y temporalidades.

1. La imagen de la casona (fotograma 8) cuya secuencia se construye desde la focalización en el personaje recién llegado a la finca, protagonista perteneciente a la familia fundadora. Desde acá, el espectador puede percibir la extensión del patrimonio en tanto bien territorial (fotograma 9).



Fotograma 8: La casona de *Deshora*

sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno) (...). Esta aproximación desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros. (...) la autoetnografía es un género de escritura e investigación de carácter autobiográfico que conecta lo personal con lo cultural” (Ellis, 2015, p.249). En este horizonte es que hablamos de mirada autoetnográfica.



Fotograma 9: La mirada de Helena se pierde en la extensión de su territorio.

2. El límite de la mirada en el horizonte como demarcación simbólica de la extensión de ese patrimonio material adquiere sentido de esta manera y posibilita el anclaje de las jerarquías implícitas en la finca. (fotograma 10 y fotograma 11)



Fotograma 10: Ernesto demarca la extensión de su territorio



Fotograma 11: El horizonte como límite de extensión del patrimonio

3. La relación patrón- peón se plantea en *Deshora* a partir de una relación paternalista (fotograma 12), en la cual el afecto funciona como forma de subordinación y dominación (fotograma 13). Se trata, sin dudas, de un modo de inclusión subordinada (Elias,1993)³⁰ muy habitual en las zonas rurales de la provincia y de la región en general; sin embargo, la relación de confianza no alcanza a ocultar los conflictos ni las negociaciones necesarias para mantener las jerarquías instituidas. De hecho, dicho paternalismo le otorga al capataz un poder sobre su patrón poniendo en riesgo la relación de inclusión subordinada (fotograma 14), lo cual requiere que se reestablezca mediante un pacto de silencio entre Ernesto y Gregorio, sellado con un trago de whisky.

³⁰ Álvarez Leguizamón (2011) entiende por inclusión subordinada a “las configuraciones de exclusión/inclusión subordinada de contraprestación recíproca y también luchas clasificatorias que asignan un lugar a las personas - en la gama de las jerarquías sociales dentro de un espacio social particular -, y cuya historia de especialización va otorgando autoridad a ciertos especialistas, personas e instituciones para el gobierno, gestión y control sobre la pobreza” (p.17).



Fotograma 12: Muestra de afecto “cariñoso” del patrón al peón

De este modo, se actualizan los modos de dominación que, transitando los tiempos largos de la memoria colectiva local, se han naturalizado al punto de resultar invisibles para los actores sociales, cristalización que interpela con agudeza el film. Esta temporalidad compleja también se patentiza en los objetos que forman parte de la locación.



Fotograma 13: El capataz descubre el secreto íntimo del patrón



Fotograma 14: Pacto de silencio entre el patrón y el capataz

3.4. La casona de *Deshora*

Esta casona pertenece originalmente a la finca Pucará de la familia Usandivaras. La directora de *Deshora* tenía en mente llevar a cabo el rodaje en esta finca u otra de su familia en San Lorenzo. Finalmente se concretó en la finca Pucará que le dio el nombre a la productora de esta película. La locación fue completa: el edificio, mobiliario, decoración, etc. Esto significa que cada uno de los objetos que pueden observarse en la casona pertenece a la familia Usandivaras a los que la directora le sumó una serie de pertenencias de su familia, los Sarasola Day (Sarasola Day en Echenique, 2015).

Para poder estudiar las relaciones temporales enraizadas en la casona de la finca del film de *Deshora*, a través de las “piezas originales” (mobiliarios, objetos, utilitarios, etc.), Agüero (2014), abre una perspectiva que permite acceder a las representaciones visuales de este espacio. Al respecto señala:

Esto permite ingresar a las imágenes de la finca no como unidad que representa una época productiva, un tiempo pasado o una cultura unificada de la “élite”, sino como espacio donde conviven y se tensan sentidos otorgados al lugar por diferentes grupos sociales. La finca se constituye como imagen en la cual se articulan elementos asociados a lo “moderno-urbano” y a lo “tradicional-rural”. (...) Siguiendo la propuesta de Warburg, podemos decir que los símbolos -como la finca- habitan las imágenes. La imagen se define entonces como un umbral de humanidad, como perspectiva a partir de la cual los sujetos se separan del mundo para explicarlo. Desde la materialidad de las imágenes, el interés se centra alrededor de preguntas, relativas a qué fuerzas las proyectan, qué dicen del mundo y bajo qué condiciones han sido producidas, presentándolas como un espacio liminal donde habitan símbolos que vinculan y tensionan el pasado y el presente. (p.116)

En la ya citada entrevista, la cineasta salteña sostiene que en las fincas se pueden encontrar distintos estratos de tiempo representados en los objetos y que todos ellos conviven en este espacio, a pesar de pertenecer a las distintas generaciones que habitaron la finca. Ello se ve en el film, por ejemplo, en el mobiliario de principio del siglo pasado, la heladera de los años ochenta y el televisor plasma de última generación (Sarasola Day en Echenique, 2015).

Este inventario de objetos en imágenes resultó para este trabajo un hallazgo en tanto permitió indagar desde el presente tres capas temporales de la finca de *Deshora*.

Estrato Temporal 1

- 1) Al comienzo de la película hay una toma en el living de la casona. En el cuadro está presente la madre de Joaquín, Elena y Ernesto conversando. En la mesa ratona aparece en cuadro dos tasas de porcelana inglesa que en el contexto del mobiliario antiguo hacen referencia a la primera capa temporal que corresponde a la década del 40.



Detalle fotograma 15 - Taza de té de porcelana inglesa

- 2) En otra escena, Joaquín, recién llegado a la casona, deambula por los pasillos y abre la puerta de uno de los dormitorios donde se ve un depósito objetos en desuso. Se destaca una cuna de hierro blanca de la década del '20.



Detalle fotograma 16 - Cuna de hierro blanca

- 3) Más adelante, el mismo personaje abre un armario y saca un rifle winchester de doble caño de la década del 30, lo examina y ensaya su manejo.



Detalle fotograma 17 - Rifle winchester

Estrato Temporal 2

- 4) En una de las escenas finales de la película, Ernesto dialoga con Helena en la cocina. En el secador de platos se puede ver una taza de té y un plato Durax de la década del 70.



Detalle de fotograma 18 –Vajilla marca Durax

- 5) En otro momento, suena un radiograbador de cassette con cinta de la década de los 80, mientras transcurre una escena en la galería de la Casona. Se trata de la canción “No

volveré” (ranchera de Cortázar y Esperón), la cual dará pie a que Helena evoque un recuerdo e invite a bailar a Ernesto.



Detalle de fotograma 19

- 6) Cuando regresa Joaquín y Ernesto del cabaret del pueblo, Helena espera a su marido y le reprocha haberlo hecho beber a Joaquín. Se sienta en un sillón al lado de la cama y aparece atrás de ella un calefactor “Escabe” de la década del 80.



Detalle de fotograma 20

Estrato Temporal 3

- 7) En esta capa temporal contemporánea se ven las camionetas que circulan dentro del espacio de la finca que son de modelos de las últimas dos décadas (2000-2010).



Detalle fotograma 21: camioneta Mitsubishi 2000.



Detalle fotograma 22: camionetas Chevrolet modelo 2005

De este modo, la casona se presenta como una construcción antigua donde resuenan los ecos de distintas temporalidades cortas y medias pues está poblada por objetos que han pasado de generación en generación, sobreviviendo a sus habitantes. Cada una de las “reliquias” son emblemas que atesoran vocación de ciudadanía de primera clase. Las

camionetas y caballos peruanos teatralizan sentidos de ruralidad (más allá del anclaje productivo) otorgándole a este espacio representaciones propias de la elite tabacalera local. En este sentido, las representaciones sociales juegan en el funcionamiento de una hegemonía como proceso activo, es decir, en el establecimiento o mantenimiento de un determinado orden social (López, 2014).

La directora y guionista de *Deshora*, Bárbara Sarasola Day, se ve atravesada por todos estos espacios y objetos que son su lugar y clase social de pertenencia. Puede pensarse que la historia, situada allí, desnaturaliza y desafía el orden dado en los conflictos de la ruralidad, conflictos que se dan en las relaciones sociales que se entretienen en esos espacios (Echenique, 2018).

3.5. Tierra y “grupo social antiguo”

El personaje de Ernesto es abogado, pero por cuestión de tiempo trabaja principalmente en la finca. Es un patrón poderoso dentro de la frontera de ese espacio. Usa botas de carpincho y pisa su propiedad como un gallo engalanado. Cuando llega Joaquín, Ernesto, oficiando de anfitrión, le presenta su territorio. Mientras Joaquín sigue sus pisadas, toda la gestualidad de Ernesto expresa su poder sobre la peonada. A simple vista, no hay conflicto en esas relaciones, pero sí claras marcas de poder, paternalismo y subordinación teñidas de afecto del primero sobre los segundos; un afecto encuadrado en esa relación de poder, como se señaló más arriba.

“Vení, embárrate un poco”, le dice a Joaquín haciendo referencia a la experiencia directa con la tierra en la vida de campo en contraposición al polvo de hollín seco urbano del recién llegado. “Hasta donde te llega la vista. Hasta ahí es. Todo eso es de la familia”, emerge de las palabras de Ernesto la categoría familia y el horizonte de la mirada como límite de extensión del territorio. Una herencia familiar asociada a la tierra no solamente en cuanto al patrimonio sino a las prácticas y usos sociales de esta.

En este universo abrazado por el horizonte de la mirada, Ernesto es el soberano que marca las reglas morales. Desde su “estatura jerárquica” puede decir a Joaquín: “Todavía no sos nada”, con esto hace referencia a que pese a que Joaquín estudió la carrera de sociología no tiene el título. Desde ese mismo pedestal le puede ordenar al primo de su esposa: “En

cinco minutos te veo en el comedor”, para reproducir la práctica ritual del almuerzo en familia.

En una escena filmada en una estufa de tabaco, Joaquín le pregunta a Ernesto si siempre se dedicó a ese tipo de producción y en su respuesta traza claramente la antigüedad de la familia y su relación con esta tierra. “Casi...mi “Tata” se dedicaba a esto, mi abuelo también, algún día me tenía que tocar”, marca así las tres generaciones que dan continuidad a este tipo de prácticas cuya subsistencia se materializa en la herencia, implícita en la noción misma de patrimonio que, parafraseando el título del trabajo de Villagrán (2011), funciona “como una cadena que nunca se rompe”.

Esta clase social naturaliza la posesión de la tierra, posesión que, en el imaginario de clase, es desde siempre y para siempre. Cabe en este punto detenerse en la significación de “antigüedad” (“clase social antigua”, dice Sarasola Day), como herencia y continuidad. Es una noción que interviene en las pujas por la legitimidad de pertenencia al grupo.

Los derechos sobre las tierras y las propiedades de la “elite” salteña en el Valle de Lerma, espacio donde está localizada la finca de *Deshora*, constituye un lugar de observación privilegiado para estudiar las distintas estrategias de este grupo social para tal fin. Agüero (2014) señala:

(...) para el caso de Salta, al menos durante la primera mitad del siglo XX el grupo social que identificamos como “elite” se aglutina fuertemente alrededor de ciertos “linajes” familiares y en asociación con un origen “noble”, predominando una relación endogámica, y conservando para un grupo reducido no sólo el capital económico sino también el simbólico. Es decir, que a sus miembros los caracteriza su capacidad particular de obtener los máximos beneficios no sólo de sus bienes sino también de sus vinculaciones con diferentes esferas de poder. Los matrimonios consensuados, el uso del doble apellido, la elección de profesiones de gran prestigio social -como abogado, médico, jurista, militar, entre otros- y la presencia de las mujeres en ámbitos sociales como clubes, asociaciones civiles, ámbitos religiosos y artísticos, les permite abarcar diferentes espacios de poder. Siguiendo esta lógica, las principales familias locales de élite alternaron estratégicamente su presencia entre sus propiedades en el campo y en la ciudad, definiendo una forma particular de habitar a partir del desplazamiento. Las propiedades alrededor de la plaza principal de la ciudad se utilizaron periódicamente, junto con las fincas y las casas de veraneo en zonas exclusivas. Entre estas se destacaron, en diferentes momentos históricos, localidades como Chicoana, San Lorenzo, Campo Quijano, entre otras. (pp. 126-127)

Pero en la actualidad, si se vincula “la antigüedad”, topográfica y socialmente, a la finca, la tensión emerge con los “nuevos ricos” que habitan los *country*s. Esta disputa por ocupar el espacio de hegemonía se condensa en una representación sobre construcciones de un espesor histórico en cuanto al prestigio y poder (creadas a finales del siglo XIX) que le permitieron a esta clase social ubicarse en la cúspide de la sociedad argentina por muchas décadas (Hora, 2002, p. 62).

Para entender lo que señala Sarasola Day respecto a la “antigüedad”, recurrimos al texto Giordano y Méndez (2004):

Las fotografías son textos que representan, presentan, nominan, narran. Pero que también inmediatizan hechos, contextos, lugares, personas, situaciones, haciéndolos presentes y permitiéndonos ser testigos oculares de los mismos. Su poder evocador, poético, narrativo y testimonial, su otrora consideración de ser "evidencia objetiva" y la actual consideración de ser una porción subjetivamente recortada de la realidad, son elementos que fueron y son comprendidos, aceptados y afirmados desde la cultura occidental. (p. 135)

Las fotografías no solamente son representaciones sino también un modo de narrar su historia familiar. De allí que Sarasola Day, a través de un paneo lento por las fotografías colgadas en la pared de la casona, trae al presente valores y prácticas del finquero de principio y mediados del siglo XX, donde el caballo y el escenario rural son coprotagonistas. Cabe aclarar que es otra forma de poner en funcionamiento el espesor temporal de estas representaciones donde se asienta el valor histórico y el poder de cada linaje, espesor que, además, sostiene el efecto de sentido de intemporalidad como así también la imposibilidad de cuestionar a dicho poder pues “siempre fue y será” de ese modo.



Fotograma 23: Mujer con capellina y hombre posando junto a su caballo



Fotograma 24: Hombre de traje en escenario rural y hombre rural junto a su caballo



Fotograma 25: Mujer y caballo; Mujer madre; Niña y perro

Se puede observar en la primera fotografía (Fotografía 23) que la clase dominante de principio de siglo XX utilizaba sombreros como un signo de reconocimiento social. Este tipo de retratos suelen tener fondos neutros que dan mayor protagonismo a la o al modelo y en los cuales se aprecia la calidad en la composición y la fuerza expresiva. En la composición de las escenas se observa una esmerada preparación, procurando la correcta colocación de los fotografiados. Por otra parte, es importante destacar una cuidada iluminación que evita proyectar sobre éstas conos de sombra que podrían invertir el efecto de sentido mencionado.

Así si se observan detenidamente los fotogramas 23, 24 y 25, se advierte que se puede articular toda una composición, una narración que le otorga protagonismo al hombre con el caballo, un hombre elegantemente trajeado en escenarios rurales y relega a la madre, mostrada de perfil con un niño sentada en la galería de la finca. Cada una de estas fotografías habla de esos antecesores y sus “estilos de vida” (Giddens, 2002).

Llama la atención que el resto de las fotografías no respondan al estándar estético de la fotografía de la época tales como la niña con el perro o las dos donde aparece el caballo completo. Normalmente este tipo de imágenes eran compuestas tanto en la pose de sus

personajes, vestuarios y fondos. En contraste, ninguna de esas tres fotografías muestra claramente sus personajes.

Estas fotografías del pasado dialogan y se tensan con la imagen del presente que Sarasola Day construye en el film *Deshora* y lo caracteriza.

Una de las representaciones familiares se puede observar en (Foto 26) al inicio de la película, cuando están sentados en el living Ernesto y Helena con su tía.



Fotograma 26: Dinero ensobrado

El ritual de recepción de las visitas, más allá de que se trate de un pariente, con las tazas de té inglesas, sentados en mobiliario original del primer corte temporal de la finca. Helena y su tía visten sus hombros con un chal y en su mano izquierda portan el anillo “sello de moneda” en plata ribeteado con oro contraseña de clase social y de un momento histórico determinado: clase alta de los años ‘80 / ‘90. El dinero, del que no se habla explícitamente, circula en sobre cerrado. La mención es no de la suma sino el destino de los billetes: “los gastos de comida y de contribución de la casa. La plata de bolsillo se la depositó en una cuenta”, dice Estela, la madre de Joaquín mientras su sobrina susurra que no es necesario y

Ernesto refuerza el argumento, pero termina aceptando con la condición de que sea la última vez que reciben dinero de ella.

La escena da cuenta de prácticas y valores habituales de la elite local: la existencia del capital se presupone, forma parte del patrimonio y funciona de modo espectral. Es de ‘mal gusto’ mencionarlo o mostrarlo y, más todavía, reconocer su falta o la necesidad del mismo. La legitimidad misma de la clase se asienta sobre ese patrimonio en gran parte fantasmático, sostenido en la memoria de tiempos mejores, en la posesión de la tierra, en los objetos provenientes de temporalidades diversas que producen el efecto de que el linaje “estuvo desde siempre”.

3.6. Emoción/implosión

La relación patrón / peón en *Deshora* no emerge a primera vista como conflictiva, al contrario, se muestra como plagada de guiños de afecto y cariño. Ernesto acaricia la cabeza del joven que está ensillando el caballo y le hace una broma, pasa por la mesa de la peonada y pregunta y “se preocupa” por la salud de sus empleados. Emergen, de las acciones descritas, configuraciones sociales (Elías, 1996)³¹ que dan cuenta de las relaciones de poder, autoridad, tensiones y conflictos manifiestos o latentes, de los criterios de delegación de poder y autoridad, del prestigio asociado a procesos históricos.

Estas configuraciones conforman sistemas de interdependencia subordinada y vínculos recíprocos. Se plantea aquí el “cariño” como una conquista histórica perpetuada a través de relaciones de poder asimétricas dando vuelta la hoja a la denuncia de las relaciones coloniales construidas entre el binomio patrón / peón.

La directora salteña entiende que un film es una invitación a visitar las emociones de otros (Sarasola Day en Echenique, 2015). De acuerdo con esta visión, la emoción es un artificio sutil que lleva, cuando la recepción se lo permite, a una implosión. Entonces ¿cómo opera la relación emociones/implosión?

³¹ El concepto de configuraciones sociales es propuesto por Elias (1996); se trata de una red de relaciones sociales, entre hombres y/o grupos. Los individuos como los grupos son, de acuerdo a esta categoría, interdependientes, aunque con tensiones entre ellos y conflictos causados por la diferenciación social.

Para pensar esto recurrimos a Le Breton (2012), para quien las emociones no son algo fisiológico, sino una construcción social y cultural. Los sentimientos son signos plausibles de ser manifestados incluso sin sentirlo: “La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona (p.69).

Ernesto es el “señor” tabacalero salteño dentro de su “finca”. No es el “patrón buenudo” como lo describe Silva (2013), sino que es un patrón cuyas emociones y prácticas se ven fuertemente atravesadas por su condición de clase.

Todo lo que está en el interior de los límites de su territorio, de acuerdo a su forma de relacionarse, es de su potestad. Esto incluye propiedad, tierra, producción agrícola, mujer, peones, etc. En sus tareas cotidianas, el canon de reciprocidades está pautado, tan es así, que se naturalizan estos contratos de vínculos como “habituales”.

En el guión de Sarasola Day se introduce un conflicto clave que pone en crisis el mencionado contrato: Gregorio, el capataz, es testigo ocular directo de la tensión sexual (rito de pasaje) entre Ernesto y Joaquín al ingresar accidentalmente al baño de su patrón. Cuando Ernesto advierte que está comprometido por la mirada de Gregorio se vuelve vulnerable.

A partir de este hito las condiciones sociales de existencia (Le Breton, 2012) se traducen en cambios físicos y psicológicos de Ernesto: su modo de andar se ve amilanado, su mirada sumisa y esquiva dan cuenta de un personaje acorralado, atormentado por sus propios temores. Su condición social y de clase conservadora lleva a que Ernesto vivencie esta experiencia como negativa, experiencia que urge ser reinterpretada, borrada de la memoria individual y colectiva.

El concepto de masculinidad criolla y aristocrática salteña, inspirada en el emblema del honorífico con fama de mujeriego, Martín Miguel de Güemes, no permite este tipo de “perturbaciones”. Sin pretender hacer una descripción densa ni leer la cultura como texto³² se puede hablar de una masculinidad en disputa y, como plantea Geertz (2003) en su análisis de la “riña de gallos”, se pone en juego la hombría a través del gallo. Hay gallos locales y gallos de afuera; y los preferidos, como en este caso, son los que llegan de lejos.

³² Se hace alusión al estudio sobre la “riña de gallo de Bali” de Geertz (2003).

Después de experimentar esta especie de “rito de pasaje”, en el que los cánones de masculinidad construida histórica y socialmente se ven desmoronados, se produce en Ernesto un cambio en su modo de mirar, de caminar -ya no es más el del gallo engalanado del comienzo de esta historia-; ahora el personaje encarna el “pecado” como emoción, mordió la manzana prohibida y se siente desterrado de su propia moral de clase.

Sin embargo, este “capital” que tiene Gregorio no lo lleva a modificar la manera de relacionarse con su patrón. El vínculo se reproduce como está históricamente perpetuado y cristalizado. No hay movilidad, Gregorio responde con la fidelidad del silencio.

Para pensar el vínculo emocional que se genera entre el capataz y su patrón, recurrimos a Le Breton (2012):

De una sociedad humana a otra, los hombres sienten afectivamente los acontecimientos a través de los repertorios culturales diferenciados que son a veces similares, pero no idénticos. (...) Se cuele en el simbolismo social y los rituales vigentes. No es una naturaleza descriptible sin contexto ni independiente del acto. (p.77)

En un pacto fiduciario entre patrón y peón, sellado con un trago de whisky del pico de la botella, Ernesto impone el silenciamiento, no se habla más de “eso”; lo que se celebra es la fidelidad como un modo de perpetuar las relaciones de poder. “Usted es un gran hombre Gregorio. De verdad, usted es el único en el que puedo confiar”, dice Ernesto, a lo que el capataz le corresponde diciéndole que se quede tranquilo.

Pero esta escena es el comienzo del fin, el presente de una práctica del pasado actualizada a través de otros dispositivos. La directora lo administra a través del silencio, es lo no dicho, que se resuelve a través de la acción final de “cacería de Joaquín”. La caza “mayor” y “menor” forma parte del habitus de esta clase social de la que Bárbara Sarasola Day intenta decir algo más, de forma implosiva.

Allá, a principio de siglo XX, la relación hombre/presa, a través de la cacería era un deporte que ponía en juego el manejo de la destreza del rifle y perros entrenados para tal fin. Las técnicas de adiestramientos de los caninos se fundan en conceptos básicos tales como, técnicas de cobro y de búsqueda cruzada. El primero es un método a través del cual, una vez ejecutado el disparo, los perros aprenden a traer al amo su presa en la boca viva o muerta. Y cuando ya manejan la técnica, se comienza a introducir a través del olfato los olores de la

presa. Y la otra, la búsqueda cruzada, consiste en un ejercicio en la que el perro aprende a rastrear la presa en un territorio más amplio. La caza deportiva continúa aún vigente como práctica en fincas como en estancias. En estos espacios rurales, las presas no son escondidas, al contrario, son exhibidas como trofeos a través de la momificación de cabezas de animales o cuernos de ciervo (caza mayor) que cuelgan sobre las chimeneas de sus hogares.

En *Deshora* se presentan dos enemigos: el externo, encarnado en el personaje de Joaquín y el interno, que habita en el deseo autocensurado de Ernesto. Y las prácticas del pasado se vuelven presente con mecanismos de opresión cruzados e invisibles a primera vista (Echenique, 2018).

En la escena del cabaret, Ernesto, el patrón, huele el pullover de Joaquín de igual modo que lo hacen los perros de caza adiestrados para encontrar su presa. Así es como Ernesto enciende el deseo de atrapar a su “presa” a través del olfato; acá lo manda a matar.

Gregorio, en un acto de complicidad y subordinación respecto a Ernesto, va a conducir a la peonada, como si se tratara de una jauría de perros cazadores detrás de su “presa” con una intención particular: eliminar el deseo de su patrón (Joaquín).

3.7. Despatriarcalización y descolonización del deseo en *Deshora*

Como señalé al comienzo de este capítulo, la lectura de la teoría de Suely Rolnik reorientó mi interpretación sobre el deseo y me llevó a pensarlo en términos de un modo otro de ver y crear que no esté asociado a esa posición castradora, tal como se desprende de la experiencia de Ernesto en *Deshora*.

Este personaje encarna una subjetividad totalmente dissociada de la experiencia vital: siente vergüenza, culpa y reprime su deseo. En ese sentido la pensadora brasilera advierte que el camino no se encuentra en esa dirección y cuestiona profundamente esas teorías:

¿Cómo consideramos el deseo? Todos los modos de elaboración del deseo y, antes que nada, todas las formas concretas pragmáticas de deseo, identifican esa dimensión subjetiva como algo que pertenece al instinto animal, como una pulsión que funciona según principios semióticos totalmente heterogéneos a los que habitan una práctica social. Tanto en las teorías clásicas del psicoanálisis como en las estructuralistas no hay diferencias en ese punto. Para cualquiera de estas teorías “el deseo es correcto, bueno, muy útil”, pero es preciso

que entre en cuadros —cuadros del yo, cuadros de la familia, cuadros sociales, cuadros simbólicos (poco importa cómo se los llame). Y para que así sea son necesarios ciertos procedimientos de iniciación, de castración, de ordenamiento pulsional. En tanto producción, el deseo es siempre el modo de construcción de algo (Rolnik y Guattari, 2006, p.256).

Rolnik sostiene que el régimen colonial tiene como principio micropolítico la dominación de todas las fuerzas vitales de la biosfera (incluyendo plantas, animales, especie humana, etc). En esta experiencia se aprende la alteridad del mundo como un conjunto de fuerzas vivas en disputa que nos fecundan. “Cuando tú estás habitado por mil semillas del mundo, semillas de futuro, y por otro lado estás formateada según un cierto repertorio cultural, hay una tensión entre estas dos experiencias” (Rolnik en Sarah, 2019).

En *Deshora*, el repertorio cultural que formatea a Ernesto y Helena responde a las normas del patriarcado y colonialismo que en este film tiene espacio en la finca. Este lugar, que tiene un espesor temporal de varias generaciones, construye experiencias y significados tienen una continuidad a cuyo efecto de sentido de infinitud ya me referí varias veces.

Es así que, al inicio de esta historia, Ernesto es movilizadado por el deseo colonial de tener un hijo para dar continuidad a la herencia de las tierras. Cabe aclarar que Helena tiene el mismo deseo, aquí patriarcal, para responder al mandato del linaje: procrear, ser madre.

Tanto la casona de *Deshora* como las prácticas en su interior operan como un blindaje que le da ciertas garantías y seguridades, pero disocian el deseo, tal como lo retrata Sarasola Day a través de la muerte lenta de las emociones encorsetadas de sus personajes la cual se materializa en la incapacidad de reproducción, metáfora de la decadencia de la elite textualizada a lo largo del film.

Cuando el deseo actúa en la dirección de interrumpir ese encadenamiento que eternice las prerrogativas de clase adquiridos, emergen pulsiones tales como las de Ernesto pues no tolera ningún cambio que ponga en peligro ese *status quo*, garantía de sus privilegios.

Sucede que el deseo propone la construcción de otra subjetividad lo que traería aparejada la crisis de esa macropolítica. De allí que es necesario un chivo expiatorio, ese es Joaquín que representa lo pervertido, un virus contagioso, una peste, que proviene del exterior del espacio de la finca y que causa el malestar, el derrumbe.

El deseo no puede ajustarse a las normas. Tensiona esas dos experiencias (del adentro y del afuera) abriendo otras subjetividades donde el “deber” se desvanece en el aire. Resulta imposible eliminarlo, queda allí latente buscando una grieta para construir algo diferente.

De allí la importancia de la categoría de “implosión”, entendida como un tipo de narrativa que opera como un detonador en el interior de la propia cultura y que, al ejercer una fuerza centrífuga sobre las bases que sustentan “lo establecido” y “lo natural”, remueve los núcleos nocionales arraigados, abriendo espacio a la creación nuevas subjetividades; cabría preguntarse cómo narra Sarasola Day, en *Deshora*, esa implosión. La directora salteña en un final abierto nos muestra dos escenas:

- Helena sentada en la cama mirando la sangre que aniquila el mandato de reproducción.
- A su vez, casi simultáneamente, se escuchan fuera de campo los disparos hacia Joaquín, pero la cámara no muestra su muerte.

Se trata de dos acciones de aniquilamiento del deseo que tensionan el pasado, presente y futuro del núcleo nocional de la salteñidad hegemónica. Esta implosión podría esparcir las semillas de futuro según Rolnik, para dar lugar a nuevas subjetividades.

Se podría proponer el siguiente mapa del “deseo” en *Deshora* que provoca la implosión de la historia.

Personajes	Ernesto	Helena	Joaquín
Inicio	Deseo colonial Tener un hijo para transmisión/continuidad de la herencia	Deseo patriarcal Búsqueda de tener un hijo para responder al mandato	Introduce un deseo otro
Conflicto	Desea a un hombre: Joaquín	Desea a otro hombre: Joaquín	Objeto de deseo
Desenlace	Intenta matar el deseo	Muere el deseo patriarcal	Chivo expiatorio

Como ya se dijo, si un film, según la directora salteña, es una visita a emociones de otros, *Deshora* también puede ser entendida como la narración de una etapa de la vida de Bárbara Sarasola Day. Este film es indiscutiblemente una ficción, pero se puede encontrar un procedimiento en la construcción del relato marcas de “autoetnografías” de clase, una representación de sí misma como “performance” una puesta en escena de la subjetividad implicada en formaciones sociales mayores y anclada en procesos históricos (Russell, 2011).

Surge una inquietud: nos preguntamos si esos indicios que recupera la mirada de Sarasola Day, a través de su personaje Helena, son signos de la desigualdad y la subordinación de las mujeres en relación a los varones.

La protagonista femenina de *Deshora* permite entender y contextualizar la fuerza performativa del patriarcado sobre las mujeres de su clase social pero este personaje no puede modificar las estructuras, sino que refuerza los roles tradicionales de la mujer.

Podemos observar a Helena en el film *Deshora* despierta, en vigilia, a la espera del regreso de las aventuras nocturnas (cabaret) de su marido. Su acción se reduce a controlarle el aliento y a un simple reproche, lo que pone de manifiesto la jerarquía patriarcal propia no sólo de la clase sino de la misma cultura local.

Por otra parte, aspecto central en la narrativa de la película, el cuerpo de Helena está atravesado por la mirada masculina y materializa el sometimiento sexual para alcanzar su “deseo” de reproducción. La crueldad narrativa con la que Sarasola Day narra el cuerpo del personaje femenino protagónico puede ser leída como una denuncia en la que el placer sexual y el deseo de las mujeres se encuentran en la zona de lo no decible y lo no mostrable. Lo único que desvía a Helena de este rol conservador es que se la pasa el día montando su caballo, acción que “obstaculizaría”, a decir de su marido, la posibilidad de tener un hijo para responder al mandato.

Si bien Helena no es un sujeto con deseos fuera de los mandatos del patriarcado, la directora salteña transita por márgenes poco explorados desde la perspectiva de género en las narrativas audiovisuales. El rol de los hombres sometidos a los mandatos del patriarcado (Ernesto), en la trama asfixiante de *Deshora*, conduce a la “implosión”.

En la narrativa propuesta por el film el pasado, presente y futuro de la finca tabacalera se tensan generando más interrogantes que respuestas. La fertilidad, la moral, los valores y los deseos más profundos son representados en incómodos aprietos.

Es así como el deseo pone en crisis “la cadena que nunca se rompe”, en este caso, “rompe” una forma de dar continuidad a este modo de habitar la “finca”. Condensación de sentido que se lee argumentalmente en que la pareja protagonista, Ernesto y Helena: no logran engendrar un hijo heredero de estas tierras.

Este espacio rural, significado históricamente por una clase social conservadora, clasista y machista, ostenta modelos de moral y paradigmas perpetuados como legítimos que colocan al “otro” como subalterno.

Pero los deseos no son neutros, están envueltos en relaciones de poder y se encuentran íntimamente ligados a los imaginarios colectivos, en este caso a los de la salteñidad que fueron construidos por la historia, la literatura, la producción musical y visual, el discurso turístico, entre otros. Se trama un vínculo entre deseo y poder, en el que ambos constituyen dispositivos que no solo prohíben o aprueban, censuran o legitiman, sino que también modelan prácticas, afectos, subjetividades.

A través de estas representaciones sobre la ruralidad, en particular de una finca del Valle de Lerma, la directora recupera fragmentos de este mundo desde su mirada intimista

donde el tedio de la rutina, el aislamiento, la mutabilidad buscan exponer algo más sobre la finca y esta clase social que no sea la imagen cristalizada de la tradición salteña.

Los deseos de los personajes deshorados de este film pueden ser leídos en clave política (micro/maro) en tanto jaquean lo que la moral de clase censura, además de ser movilizados de prácticas que entran en “implosión” desde el interior. Y hay algo más: para que se produzca la implosión es necesaria una fisura desde donde la pulsión se vuelve una posibilidad.

Capítulo 4

Nosilatiaj/la belleza:

las miradas diferenciadas y diferenciadoras

*“Lo que funda la belleza es la mirada,
nunca el objeto observado”*
(Umberto Eco)



nosilataj . la belleza

Directed by Daniela Seggiano

FEDERICO BUCINO - **JOVANA BUKIĆ** - **VICTOR HUGO CARRO** - **CAROLA ROMÁN**
 Sara Shari Isabel Mercedes - Fabi Sebastián Mercedes - Isabel Mercedes - Tici Lucía Mercedes - Silvana A. Martínez
 Karina Mercedes - César Saverio - Julianna Martínez - Octavio Muñoz Herdy - Hugo Nicolás Soria - Cristian Nabor
 Lorena Dal - Tomás Moreno Herdy

Produced by **VISTA SUR FILMS** in association with

MOROSHA FILMS / ADA DEFINICIÓN ARGENTINA / CAMPO ONE / FELBI

With the assistance of **UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES** / Produced by **ADRIANA BERNER** / Associate Producers: **GUAYMA PRODUCCIONES** - **BOULICAPITAL** - **DISCO LEVANT**
 Distributors: **VISTA SUR FILMS** / Local: **CINE Y VIDEO S.A.** / Music: **FERNANDO SIBELON** / Lyrics: **EMILIO POLAK** / COSTUME DESIGNER: **ANITA** / **DANIELA SEGGIANO**
 Art Director: **JUAN CARLOS** / Hair Stylist: **SANDRA SANCHEZ** / Makeup: **VALERIA BIANCHI** / Casting: **ANA POLAK** / Title Design: **COLO WARMACK**

4.1. Sobre el film

4.1.1. Ficha Técnica

Título: *Nosilatiaj/la belleza*

Año: 2012

País: Argentina

Género: Drama

Duración: 89 minutos

Dirección y Guión: Daniela Seggiaro

Asistente de Dirección: Bárbara Sarasola-Day

Productor: Álvaro Urtizberea

Música: Fernando Subelza

Sonido: Catriel Vildosola

Montaje: Ana Poliak, Martín Mainoli, Daniela Seggiaro

Fotografía: Willi Behnisch, Julia Giargulli

Elenco: Rosmeri Segundo, Ximena Banús, Víctor Hugo Carrizo,

Camila Romagnolo, Guillermina Martínez, Sharet Isabel Mendoza.

Productora: Vista Sur Films – Morocha Films

Fecha de estreno: 16/05/2013

4.1.2. Sinopsis

Nosilatiaj/la belleza narra la historia de Yolanda, basada en hechos reales: una joven de la comunidad wichí que trabaja como criada en casa de una familia criolla. Yolanda tiene una cabellera larguísima, pesada, oscura y brillante, que jamás fue cortada como las ramas de los árboles. El pelo es una gracia de la feminidad y la belleza para esa cultura. En el mundo criollo, ella sobrellevará múltiples contingencias, lo que amenazará el tránsito de la frontera entre su propio universo y el “otro”.

4.1.3. Personajes

Yolanda: es una joven mujer wichí que trabaja como criada en la casa de una familia criolla salteña. Está allí no por su propio deseo sino porque las prácticas coloniales del norte de Argentina aún dan cabida a que una adolescente wichí deba “ayudar” en las tareas domésticas a cambio de techo y comida.

Sara: es la mujer criolla, madre de cuatro hijos y patrona de Yolanda. Vive en un pueblo al norte de la provincia de Salta, rodeada por el Chaco salteño. Persigue el deseo de organizar una fiesta de quince inolvidable para el pueblo. Con este fin movilizará todos los recursos necesarios para lograr su cometido.

Antonella: es la hija de Sara que va a cumplir quince años. Se comporta como una típica adolescente norteña y se relaciona desde ese lugar con su pequeño universo.

Guillermina: es una mujer wichí, madre de Yolanda. Su espacio es el monte; viene a visitar a su hija al pueblo.

Armando: es la pareja de Sara, no vive en forma permanente en la casa. Es un criollo querible pero poco presentable que va entrar y salir del monte para llevar provisiones y dinero a la casa criolla donde habitan su familia y Yolanda.

Amílcar: es el enamorado criollo de Yolanda. Tiene más o menos la misma edad que ella, hace changas para ganarse la vida.

4.1.4. Sobre Daniela Seggiario

La página oficial de *Nosilataj/la belleza*³³ informa que Seggiario nació en Salta en 1979, lugar en donde reside. Estudió en la UBA la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Realizó documentales con contenidos históricos y antropológicos, cortometrajes de animación y trabajos institucionales. Dirigió el telefilm *Éxodo*, ganador de un concurso propuesto por el INCAA en el marco de las acciones culturales del Bicentenario de la Revolución de Mayo. En su primer largometraje, *Nosilataj/la belleza*, asumió la escritura del guión, la dirección y las tareas de montaje junto a Ana Poliak y Martín Mainoli.

³³ Recuperado de <https://cinenacional.com/persona/daniela-seggiario>

Nosilataj/la belleza tuvo su estreno mundial en la competencia “Generation” del Festival de Cine de Berlín (BERLINALE), el 14 de febrero de 2012. Este mismo film también ganó el premio Fipresci en Río de Janeiro y el Mongolfiere de Plata en el Festival de los Tres Continentes, de la ciudad de Nantes, dedicado a producciones de Asia, África y América Latina.

4.2. La frontera: *Nosilataj/la belleza*

En este capítulo buscaré reflexionar sobre concepciones acerca de la belleza de ciertas culturas no occidentales negadas, relegadas y menospreciadas; y sobre las fronteras que se construyen a partir de miradas diferenciadas y diferenciadoras.

Cabe señalar que quien funda esa mirada es la cultura hegemónica, esa “gran mirada” que no solamente “todo lo ve” sino que también jerarquiza desde un lugar casi “invencible” lo que es plausible de ser visto y de aquello que no lo es.

La directora salteña Seggiaro visibiliza, a través de su película *Nosilataj/la belleza*, otras formas de belleza, por fuera de los estereotipos de occidente³⁴. Desde el título del film, *Nosilataj/la belleza*, podemos leer un sintagma que señala una frontera (Cebrelli,2017) entre la cultura wichí y la criolla. Una frontera, entre dos concepciones de belleza, que tensiona la discordancia del cristalizado binarismo cultural.

Si pensamos en la conservación sobre la larga cabellera de la protagonista wichí, esa cabellera se erige como una expresión de la belleza femenina en la que las mujeres de estos pueblos originarios se reconocen y se sienten expresadas.

³⁴ Barrientos Aragón (2011) plantea una tensión la mirada dominante (occidente) y la negada y menospreciada (pueblos indígenas) respecto a la relación entre el hombre y la naturaleza: “Hablar de cosmovisión dominante nos referimos a una cosmovisión que se ha ido forjando a lo largo de los siglos y que se nutre de distintos orígenes. Entre sus nutrientes está la visión greco-romana de la que deviene la concepción de la separación y contraposición entre lo espiritual y lo material, entre el mundo y las ideas; el pensamiento de que el ser humano es el centro del universo y la legislación del derecho de propiedad. Asimismo, la cosmovisión dominante se nutre del mundo judeo-cristiano donde se considera que el hombre está llamado a dominar la naturaleza; proviene cierto nivel de intolerancia y también el concepto del bien y del mal y por lo tanto de la moralidad que predomina en nuestras sociedades. (...) Frente a esa cosmovisión dominante, se alza una cosmovisión que ha sido negada, relegada y menospreciada; es la cosmovisión de los pueblos indígenas u originarios que explica el mundo, la realidad y el entorno a partir de comprender que hay una relación permanente entre las colectividades humanas, el entorno en el que viven y el cosmos y a cada aspecto de esa relación le otorga un significado particular y lo ubica permanentemente en la dualidad del espacio y el tiempo”.

A la vez representa una metáfora de la relación de las mujeres con la naturaleza (pelo/monte) con la cual se sienten consustanciadas; el pelo y los árboles: “Tendrás un pelo hermoso, como las ramas. No tienen que cortarlo nunca”, dijo la abuela a la nieta en *Nosilataj/la belleza*.

Como señala Seggiaro:

La cabellera de Yolanda lleva impresa toda la belleza del monte chaqueño, toda la fuerza de su cultura, de su origen, de su identidad y toda esa belleza, al igual que el monte, corre peligro. La profundidad de la belleza de la que hablamos aquí no tiene nada que ver con la Salta “la linda” que se exporta desde el discurso oficial o turístico de la provincia y que está arraigado en el pensamiento de una buena parte de nuestra sociedad. Este discurso preocupado por la imagen que proyecta Salta al mundo se pierde en la superficie de “lo lindo” y no llega nunca a reflexionar sobre lo que verdaderamente la constituye y la hace bella, que es, desde mi punto de vista, la enorme diversidad cultural que este lugar tiene y que corre serio peligro si no se le da el espacio que le corresponde. Claro que todo esto no sólo tiene que ver con Salta, sino que nos pertenece a todos como idea de sociedad, de país. Pienso que, en este sentido, necesitamos profundizar y abrir todavía más canales de diálogo para entendernos verdaderamente más plurales, más diversos y plantear desde ahí la convivencia. Esta es la disputa que verdaderamente tensiona el relato de *Nosilataj/la belleza*. (2013)

La directora transita esa frontera en la búsqueda de generar un diálogo y una reflexión sobre esos otros modos de pensar la belleza abriendo espacio a miradas que contemplen la diversidad como belleza. ¿Se pueden construir nuevos sentidos de la belleza que se funden en otros universos que no sean los propios? ¿Qué tipos de mundos construye el personaje de Yolanda?

La historia comienza con un relato en *off* en lengua nativa (subtitulado en español), voz que narra la vida generacional y matrilinealmente: “Era una mujer fuerte muy valiente mi abuela. No tenía miedo de caminar toda la noche. Para ayudar a mi mamá a tenerme a mí. Cuando llegó ayudó a mi madre. Dicen que yo nací temprano a la mañana”. Este recurso es utilizado por la realizadora para narrar, en un lenguaje poético, hábitos, visiones y creencias sobre la relación de la cultura wichí con el monte nativo (fotograma 1).



Fotograma 1: Monte nativo chaqueño.

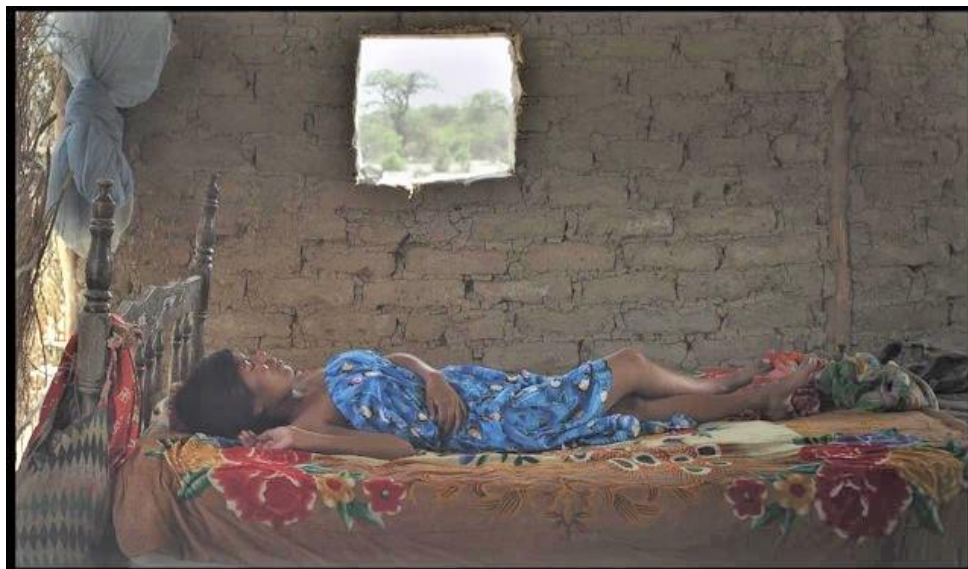
Las primeras escenas están ancladas en un tiempo mítico, un espacio de memoria cultural, que como bien se dijo anteriormente, es transmitido matrilinealmente: abuela, madre e hija. No se trata de un matriarcado, entendiendo este como un modelo de vínculo entre los géneros que concibe diferencias entre ellos en términos jerárquicos. La cultura criolla patriarcal naturaliza que ese escalón jerárquico más alto pertenece al hombre; no hay huellas en esta voz en *off* que establezca una jerarquía entre los géneros. El relato construye a una mujer wichí valiente y solidaria que, con sus valores culturales, se corresponde con la construcción de la mujer criolla batalladora y responsable.

En una secuencia posterior, un plano fijo escenifica, mediante el procedimiento intertextual con la pintura de Paul Gauguin (imagen 2), a Yolanda recostada sobre una cama con colores intensos y contrastantes. El color adobe de las paredes tiene su continuidad en las paletas de tonalidades tierra en la piel de la protagonista. Los volúmenes que la rodean realzan la figura y solo una pequeña ventana que permite ver, como detrás de los telones, al monte chaqueño (fotograma 3). Es cierto: en su época los habitantes de Tahití pintados por Gauguin representaban el Edén, los hijos de la naturaleza. En cambio, la Yolanda de Seggiaro transita en esta “imagen-tiempo” (Deleuze, 1987) el purgatorio cristiano occidental: es la hija

del desmonte (pelo/monte) parada en su propia cosmovisión en la que no hay un fin, sino un continuo movimiento cíclico de la naturaleza y cultura (Echenique, 2017).



Imagen 2: Óleo de Gauguin - *Te Tamari no atua*, 1896³⁵



Fotograma 3: la Yolanda de Seggiaro

³⁵ Imagen recuperada de: <https://www.google.com/search?q=Imagen+2:+%C3%93leo+de+Gauguin++Te+Tamari+no+atua,+1896&tbn=isch&source=iu&ictx=1&fir=6-6Wi9BBNa->

El film no da a conocer cuáles son las razones por las que Yolanda migra de su propio universo al mundo criollo. Por corte directo se pasa de las imágenes del monte a un primer plano de Yolanda sentada en una silla de hierro blanca con una camisa del mismo color; enmarcando su rostro bloques de cemento y una enredadera seca que se abraza a la pared.



Fotograma 4: Yolanda la protagonista wichí en el mundo criollo

Las mujeres criollas están ancladas en el espacio-tiempo de los preparativos domésticos de un rito de pasaje, en este contexto, para la fiesta de quince de Antonella se perpetrará la ablación la larga cabellera de Yolanda, que, como ya se dijo, constituye un símbolo de belleza.

Desde este espacio las mujeres criollas se instituyen en sujetos de habla en relación a cuestiones femeninas tradicionales respecto a este tipo de fiestas rituales y ritualizadas: los vestidos, el peinado, el baile, la comida, etc. Cabe aclarar que, en ambos casos, las mujeres son las que llevan a cabo las acciones en esta historia, mientras que los hombres pertenecen al “afuera” del mundo doméstico/privado, ausentes en las acciones de ese “adentro”; ellos cumplen el rol de proveedores.

En el caso de los hombres wichís, están el abuelo de Yolanda que “se fue a pescar y nunca regresó, se murió” y el padre de Yolanda a quien se lo menciona con poderes chamánicos que le permiten hacer temblar la tierra. En el caso de la familia criolla, el padre de Antonella y pareja de Sara, Armando hace visitas temporales, entra y sale del mundo doméstico. La preocupación de Sara es cuánto tiempo se va a quedar. Pertenece a un afuera (Chaco salteño), al que la amiga de Sara en una conversación casual después de la misa le sugiere que “hay que enlazarlo mejor a ese hombre”. A pesar de que se sugiere al final que Armando tiene una familia paralela, éste cumple con el rol de proveedor: trae dinero, pescados y chanchos para la fiesta de quince de su hija Antonella.

Clara Coria (2012) sostiene que el dinero sigue siendo masculino independientemente de quién lo genere. En esta familia del norte salteño, el dinero proviene de Armando, la pareja de Sara, pero éste complementa su aporte para la fiesta de quince *en especies* (cerdos) que provienen del monte. Armando trae los chanchos vivos y los lleva a la cocina y Sara le reclama qué van hacer con eso. Armando: “¡Gorda, no molestés más! ¡Tenemos comida y listo! ¡Eso es lo importante ¡¿Qué querés darle a la gente? (refiriéndose a los invitados de la fiesta) ¿Los vas a llenar de pochoclo hasta que revienten?”. A los chanchos que provee el hombre criollo le corresponden imágenes de los peces que proveen los wichís del río a través de la pesca con redes y arpones de caña.

Hay aquí una transferencia de bienes de los aborígenes a los criollos en cuanto, además de los chanchos, Armando trae peces a la casa de Sara, que Yolanda cocina a las brasas en el patio. Hasta aquí no circula dinero en ninguna de las dos culturas. Principalmente dos asuntos son cancelados con dinero en la película: la enfermedad de la indígena Eudocia (pariente de Yolanda) y la fiesta de quince criolla.

La primera situación aparece en la escena cuando Guillermina, la madre de Yolanda, pasa por la puerta de la casa de Sara para ver a su hija. En ese contexto, Armando se preocupa por la situación de vulnerabilidad de Eudocia y éste le recomienda que hable con el Mataco para que la ayude. Si bien no se aclara quién es el Mataco, pareciera ser alguna figura política del pueblo, tipo intendente o puntero político.



Fotograma 5: Madre wichí dialoga con su hija en el jardín de la casa criolla.

Este tipo de necesidades, como la salud, debieran ser atendidas por el Estado, pero en estos pueblos donde aún rigen prácticas coloniales en los vínculos o relaciones sociales, resulta usual que los indígenas recurran a los patrones para cubrir estas necesidades. En la intimidad, Armando y Sara dialogan sobre el tema:

Armando: “Vamos a tener que darle un poco de plata a la Guillermina”.

Sara: “Justo ahora con todos los preparativos de la fiesta”.

Armando: “Tampoco es cuestión de estar gastándose toda la plata en una fiesta”.

Sara: “No es una fiesta Armando, es la fiesta, es la mejor fiesta de este barrio”.

Armando: “No te preocupes Gorda, acá está tu marido”.

Surge en este diálogo la tensión de aquello que el dinero en esta historia puede cancelar: la salud indígena y la fiesta criolla. La primera es un derecho y la segunda, una

representación social simbólica de un rito de pasaje que ubica³⁶ a la familia dentro de su comunidad.

Pero en los bienes de intercambio surge otra cuestión. Armando: “La Guillermina preguntó si nos queremos quedar con la chiquita (la hija de Eudocia)”. A lo que Sara responde que no pueden alimentar una boca más. La figura de la criada la se tratará específicamente en otro apartado, pero cabe aquí detenerse en el “ofrecimiento” de niños a familias criollas como una práctica habitual.

No se trata de una venta ni de un robo de niños, es una entrega de una niña indígena, práctica naturalizada por ambas culturas, para su crianza fuera del seno de una familia criolla.³⁷

En este relato Armando prioriza la salud de Eudocia y le entrega, antes de irse, un rollito de billetes a Sara. “Dale a la Guillermina [este rollito de plata]”. Sara reclama: “Yo también necesito”. A través de este diálogo y del modo en el que lo representa, la cámara dirigida por Seggiaro desnaturaliza un tipo vínculos y relaciones.

El análisis de los binomios madre e hija criolla/patrona (Sara/Antonella) y madre e hija wichí/criada (Guillermina/Yolanda) visibiliza quiénes tienen derecho a la palabra y quiénes no, es decir, quiénes solo permanecen en el silencio. Este silencio está presente en el film y parece ser el modo de mostrar la forma de habitar ese suelo por este pueblo; en contraste con el bullicio y el ruido de las ciudades. Más perceptible del lado de los personajes femeninos, el silencio está como un protagonista del film.

Yolanda, dentro de la cultura criolla, no es sujeto de habla, ni su voz es escuchada. Se ve, por ejemplo, en la escena en la que Sara está muy ocupada en los preparativos de la fiesta de quince de Antonella y dialoga en la cocina con Yolanda.

³⁶ Según Bourdieu (2000) las objetivaciones simbólicas colaboran con la creación de una diferenciación social y la distinción simbólica entre las clases sociales. En este sentido, las representaciones que los agentes construyen del mundo social, en este caso la fiesta de quince, contribuyen a su ubicación dentro de ese universo.

³⁷ Durante la producción de un documental *Las partes del todo Norte* (Echenique, 2009) en la localidad de Embarcación, norte de la provincia de Salta, le pregunté a una de las mujeres cuántos hijos tenía: Me contestó ocho: dos varones y seis mujeres. Dice la mujer: “El problema son los varones, porque hay que hacerlos trabajar después. En cambio, a las nenas las entregas a la casa de los patronos y tienen asegurado el techo y la comida”. Este testimonio, perteneciente a otro contexto, habla de esta naturalización de la entrega de las niñas indígenas a los patronos como resabio de vínculos coloniales.

Sara: “Nos tenemos que encargar del peinado de la Anto. No sé realmente que vamos hacer, ese flequillo que se ha hecho por demás *yuto* le quedo. Así que mañana vamos a lo de Antonio... a la peluquería”.

Yolanda: “No puedo”.

Sara hace un intercambio de palabras con su hijito varón que está allí con ella y le repregunta: “¿Cómo? ¿Qué dijiste?”

Yolanda: “Nada”.

Sara: “Vamos a ver qué nos dice, saber sabe...Lo que pasa es más carero...”

Mañana sin falta vamos. ¿Sabés chiquita?”.

Seggiaro, sin embargo, exhibe su punto de vista en el film a través del diálogo de Yolanda con su madre Guillermina, en la que la protagonista reflota tímidamente su desagrado y enojo.

Guillermina: “¿Por qué está tan duro tu cabello?”.

Yolanda: “Porque Antonella me tiró limón”.

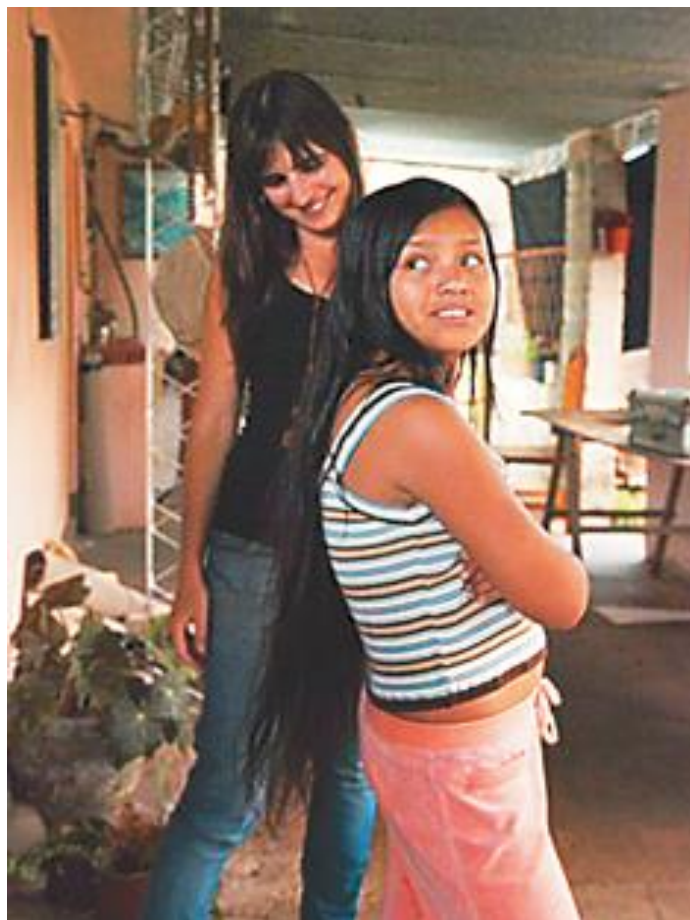
Guillermina: “¿Limón te tiró?”

Yolanda: “A mí no me gustó”.

Guillermina: “¿Y te has enojado con ella?”.

Yolanda: “Sí, pero no dije nada”.

Esta escena focaliza la mirada sobre el objeto de deseo de Antonella: el pelo de Yolanda. Esto es, se produce una transformación en el personaje de Yolanda: pasa de ser sujeto a ser objeto de deseo de la madre e hija criolla, en cuanto es poseedora de una larga cabellera, símbolo de la belleza que se busca ostentar para lucir como postizo en la fiesta de quince. La cabellera de Yolanda es lo que se quiere poseer, el objeto de mirada, el objeto de deseo femenino criollo.



Fotograma 6: Seggiaro observa la larga cabellera de la actriz Rosmarie Segundo³⁸

Antonella vestida con el traje de flamenco hace la demostración del baile frente a su madre y sus hermanos menores que la miran desde la cama.

Sara: “¡Qué delicadito que te quedó! Y con el vestido vas a estar hermosa”.

Antonella: “No voy a tener lo que me hace falta” (se refiere a la trenza para el postizo).

Sara: “Paciencia hijita ya, ya. Vamos a ir a lo de Antonio (peluquero) y vamos a encontrar la solución. Pero ni me hablés con lo que te has hecho en el flequillo”.

³⁸ Fotografía recuperada de: <https://www.ambito.com/edicion-impresa/presencia-criolla-la-berlinale-juvenil-n3719989>

Cuando Guillermina (madre wichí) mira a Yolanda y advierte que le han cortado el cabello, no hay cruce de palabras entre ellas, solo cruzan miradas. En la propuesta fílmica de Seggiaro las palabras se desnudan y ese silencio tiene ahora voz propia en la gramática de la cultura dominada, revirtiendo de este modo los silencios de género y culturales antes mencionados.

El Chaco salteño aparece como espacio de frontera entre lo urbano y lo rural, los criollos y los indígenas y en esa misma frontera se encuentra una mujer wichí, Yolanda, portadora del símbolo de la belleza en disputa. La criolla Sara estigmatiza increpando a Yolanda cuando ésta se enferma producto de la amputación de la cabellera: “Tanto lío por una simba mataca. Si hay algo que crece es el pelo. Vamos Yola, vamos. Hay cosas que no nos gustan en la vida, pero no se puede estar todo el tiempo tirada en una cama”.

El pelo/monte representa un ecocidio³⁹, ya que se rompe esa unidad entre el hombre y la naturaleza; unidad que no forma parte de la cosmovisión occidental. A través de la mutilación del pelo de Yolanda, Seggiaro escenifica la gramática de la cultura dominante y cuestiona los principios de dominación sobre la cultura aborígen.

Escobar (1993) propone, en *La belleza de los otros*, la necesidad de construir una mirada intercultural que busque entender los símbolos originados desde una especificidad territorial y social. En este sentido, *Nosilataj/la belleza* nos aporta un mosaico de imágenes y sonidos que hablan del silenciamiento, olvido y miseria a la que han sido y siguen siendo sometidas las mujeres de los pueblos originarios.

4.3. Salteñidad y belleza

Las producciones discursivas entran representaciones sociales, en este caso sobre la *salteñidad*, que se configuran en discursos y textos que dan testimonios de un saber de conocimiento sobre el mundo y de un saber de creencia, abarcador de un sistema de valores. Estos discursos cumplen un rol identitario constituyendo una mediación social que permite a

³⁹ El ecocidio hace referencia a un deterioro a nivel general del ambiente en una zona determinada. Se trata de un daño extensivo: la destrucción de un territorio conlleva la pérdida de ecosistemas. La abogada Polly Higgins (2018) propuso convertir el “ecocidio” en uno de los cinco “crímenes contra la paz”. En el film de Seggiaro las imágenes no muestran cómo las máquinas avanzan sobre el monte, solo se escucha el sonido de las motosierras. Allí no hay condena al crimen del ecocidio, pero si se interpela al espectador a través de este recurso haciendo resaltar las diferencias entre las dos formas de habitar el lugar y de relacionarse con los otros.

los miembros de un grupo edificarse una conciencia de sí y una identidad colectiva (Cebrelli y Arancibia, 2009).

Cabe en este punto relacionar una Salta otra, ubicada al norte de la provincia –que es la del film de Seggiaro– con *Salta la linda* embestida de una tradición estética eurocéntrica y vincularlo con la vocación por la colonialidad del imaginario local, legible, por ejemplo, en las sucesivas reinenciones arquitectónicas coloniales. Esta *lindura* se refiere a una estética urbana y a los paisajes en los que se ubican ciudades antiguamente pobladas: los valles calchaquíes, colonizados en el siglo XVII, y el Valle de Lerma. Lo que queda fuera de esa *lindura* es la zona norte y el Chaco salteño, más en contacto con Bolivia y colonizada desde principios del XX. Es también la región con mayor cantidad de pueblos originarios que nunca perdieron totalmente su lengua, ni su cultura y la zona más empobrecida desde la aplicación de las políticas neoliberales del menemismo, situación agravada durante los años macristas.

En este punto, las “cartografías discrepantes” (García Vargas, 2017) habilitan a repensar la trayectoria de los personajes, sus recorridos anclados, relocalizados, migrantes etc. en un territorio que produce sentidos y representaciones sociales. Es así que las representaciones sociales del espacio adquieran cada vez más importancia y centralidad analítica. Cada territorio específico (centro / periferia; ciudad / campo) les confiere una materialidad propia a las relaciones sociales que en ese espacio tienen lugar. El tránsito de esos tiempos se corresponde con los espacios por los que atraviesan y son atravesados los personajes, dejando en ellos marcas en sus trayectorias.

Puntualmente, en el film *Nosilataj/la belleza* se produce una disrupción al presentar a Salta en un territorio no solo devaluado (por ejemplo, para el turismo) sino también desmontado, empobrecido y silenciado por estar habitado históricamente por pueblos originarios cuya existencia fue sistemáticamente negada hasta hace pocos años.



Fotograma 7: La cámara de Seggiaro nos presenta otra Salta, otra belleza

La doble mutilación pelo-monte nativo que escenifica la realizadora salteña traza un alto contraste entre las culturas puestas en juego en el film que problematiza la *salteñidad* desde otro lugar.

Desde esta perspectiva, se busca establecer vinculaciones entre las representaciones hegemónicas con las del film *Nosilatiaj/la belleza*. Además, se intenta pensar la imagen no solamente como estrategia narrativa de Seggiaro sino también cómo opera el trabajo de las imágenes dentro y fuera de la espacialidad y la temporalidad de la cultura de la que forma parte.

En esta misma línea de considerar a las representaciones como “resonantes” de otras temporalidades en el presente, Warburg (2010) piensa la relación entre tiempo e imagen a través de la noción de *Nachleben* (supervivencia). El historiador alemán considera la imagen como una superficie vibrante de una serie de capas arqueológicas que contienen en sí la multiplicidad de entrecruzamientos temporales y geográficos que la hicieron posible. Desde esta concepción, el espesor de una imagen no es histórica, ni lineal sino contingente, heterogénea, discontinua temporal y geográficamente. Aby Warburg sostiene que las imágenes no significan ni representan nada, ellas más bien actúan en la vida de las culturas y las sociedades.



Fotograma 8: La protagonista wichí de *Nosilatiáj/la belleza*, luego del corte de pelo.

Daniela Seggiaro, la directora de la película *Nosilatiáj/la belleza*, dice:

El corte de la trenza directamente no fue filmado. Fue una decisión en la que me acompañó el director de fotografía. Para mí no era necesario, así como no hacía falta cortar un árbol para hablar del desmonte. Me parece que no era necesario ver el momento tan violento de corte de pelo que sería efectista y mata el sentido”. (Seggiaro, en Echenique, 2015)

La violencia del corte del pelo de la protagonista es presentada por la directora través de la ausencia de imagen (fuera de campo). Así la imagen que se construye del *otro* no se diluye ni se evapora en el silencio y la oscuridad, sino que la directora cuestiona desde otro lugar: desde la ausencia de la imagen.

Seggiaro ancla el personaje en su territorio como parte de una política de la mirada que, a través de la larga cabellera de la wichí, nos lleva a “conversar” sobre los enclaves sociales y culturales de la periferia de las grandes ciudades.

Esta relación del personaje Yolanda con su territorio del Chaco salteño pone en tensión la imagen cristalizada de “la linda” y la hace explotar una multiplicidad de sentidos heterogéneos, contradictorios, anacrónicos imposibles de condensar. Emergen de este

“estenotopo”⁴⁰, sonidos e imágenes que visibilizan el modo en que se construyen las relaciones desde un montaje que habilita imaginar otros mundos posibles.

4.4. Personas, personajes y representaciones

Rosmeri Segundo (16) encarna el personaje de Yolanda en *Nosilatiq/la belleza*. Y cabe aquí separar la persona del personaje. En esta película que protagoniza, Rosmari es una actriz wichí que trabajó de acuerdo con las escalas salariales correspondientes al sindicato de actores, que acompañó a la directora cuando la película fue premiada y erigió su palabra frente a los medios y las miradas tanto nacionales como internacionales. Considero pertinente la aclaración pues en este tipo de ficciones que rozan lo documental, cabe subrayar que Rosmarie no es Yolanda, sino que la interpreta.



Foto 9: La actriz wichí y la directora Seggiaro en Berlín 2012⁴¹

⁴⁰ Un estenotopo es un “disco de aluminio con un pequeño orificio en el centro que hace las veces de objetivo de las cámaras fotográficas.” Ver en <https://www.estenopolis.com.ar/etenopo/>. Aquí recorro a este concepto para hacer referencia a la imposibilidad de conocer previamente el encuadre al no disponer de visor. El estenopo actúa como verdadero ojo de la máquina que nos revelará imágenes siempre indeterminadas y fuera del deseo de nuestra mirada. Esta particularidad nos lleva a “ver” de una manera diferente y, por lo tanto, imaginar otras realidades.

⁴¹ Fotografía recuperado de: https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2012/02_programm_2012/02_filmdatenblatt_fuer_crawler.html?film_id=20126711&mode=boulevard&item=23360

La Yolanda es una creación de Daniela Seggiaro que nos permite explorar una historia de ficción. Hay un aspecto clave sobre el que gira y se ancla Yolanda como personaje: Seggiaro la ubica como *criada* en una familia criolla del Chaco salteño. Lejos de construir un estereotipo de mujer wichí folklorizante, la figura de criada de una familia criolla de clase media del norte salteño permite analizar un tejido de relaciones y tensiones a desentrañar a partir de la protagonista.

Una problemática similar es abordada en la película de Matías Herrera Córdoba, *Criada*, a través del personaje Hortensia de 53 años, situado en un pequeño pueblo catamarqueño. Ella es mapuche, nacida en el sur, pero desde niña fue entregada para ser *la criada*. En la vida real Hortensia fue adoptada hace más de cuarenta años por los abuelos del director y de allí surge el conocimiento y motivación de contar esta historia tan real como familiar. Herrera Córdoba en contraposición a Seggiaro, lleva a que Hortensia protagonice el personaje homónimo. Esta decisión del cineasta Herrera Córdoba, lleva a que la persona/personaje de Hortensia no logre poner en tensión la historia con el personaje. En tanto que las representaciones de vínculos sociales implican el diseño de los sujetos y las experiencias que se expanden por encima de esas mismas construcciones.

Dice Ferreyra (2014) respecto al director de la película *Criada*:

Dar a conocer la historia privada y familiar pone al director en otro lugar, en un rol de denuncia porque mira desde afuera y deja el lugar cómodo de inconsciente cómplice. Hacer creíble la historia que se cuenta, en tanto que suceso de la realidad, que pertenece al mundo y no al relato, se vuelve desafiante y complejo. Se trata de una experiencia de interpretación y de un acuerdo de lectura modalizada a partir de una colaboración interpretativa, inquietada por la forma que oscila entre aceptación y el rechazo. El verosímil cuidado y la verdad estetizada son riesgos que asume la película y sobre los que deberá intentar defenderse. (...) la puesta en escena de la vida real, manipulación de actores/sujetos, similar a la idea de “mundo empírico paralelo” pero distinta. *Criada* encarna este procedimiento. Es necesario indicar que todas las críticas y reseñas publicadas sobre la película la ubican en el género documental, sin embargo, el sitio oficial de la productora El Calefón, le asigna el género: “Largometraje”, dejando vacía la definición precisa. Y, por último, la relación del enunciador con su propio discurso es compleja e incierta. Algún lector suspicaz podría concluir en que Herrera Córdoba está aquí limpiando su culpa -de clase y de familia- dando a conocer una historia de servilismo y desaprensión al

mismo tiempo que vuelve a enclasar otra vez a Hortensia poniéndola en riesgo y haciendo de ella SU⁴² criada/personaje, motivo polémico y poético-cinematográfico. (p.512)

Si bien Seggiaro y Herrera Córdoba se inspiraron en una historia real, la directora salteña creó un personaje, Yolanda, que permite el distanciamiento al estilo brechtiano para instrumentar vínculos entre los personajes que problematicen desde otro lugar y visibilicen “realidades” a las que sin este personaje sería difícil acceder. Esto se ve, por ejemplo, en la elección de Seggiaro al ubicar de personaje a una adolescente wichí como criada en una familia criolla del norte salteño.

Ser criada implica una subordinación, en este caso a una patrona (Sara), a la que la sirve, hace las tareas del hogar y hace posible los sueños. Se la concibe como una auxiliar que no recibe pago por su trabajo, que permanece como un resabio de las relaciones sociales coloniales que perpetúan la esclavitud. La figura de criada se superpone a la de hija de crianza, donde el “cariño” implica una obligación emocional y desdibuja la sumisión que este vínculo conlleva.

Esta relación patrona/criada jerarquiza una mujer sobre otra mujer subsumiendo a la criada no solamente a una relación de trabajo sin remuneración sino a una imposibilidad de negociar las distancias y las relaciones de poder que entre ellas se establecen en las prácticas cotidianas, esas que se gestan en la intimidad del hogar.

Yolanda tiene a Amílcar, su enamorado criollo. Es más o menos de la misma edad, hace *changas* para ganarse la vida. A través de la mirada de Amílcar, Yolanda se vincula con “otro” criollo en una relación simétrica; la mirada de ese hombre la pone en valor y la instala en un plano de equidad. Amílcar es la contracara de las tramas edulcoradas del hombre que viene a salvar a la protagonista de su situación de explotación.

Comparativamente se pueda señalar que los films *Nosilatiyaj/la belleza* y *Criada* son historias que de alguna manera abordan una temática en común, pero se trata de representaciones diferentes tanto en lo que respecta a la construcción de la mirada de cada cineasta como a la configuración de sus protagonistas.

⁴² La mayúscula es de la autora.

En este sentido, la Yolanda de Seggiaro permite explicar y desarmar epistemologías que tienen efectos concretos en la inequidad y crueldad del trato de los pueblos originarios y en particular de las mujeres.

Además, esta ficción vincula al personaje con un territorio: Yolanda en el Chaco salteño. Las elecciones de locaciones realizadas por Seggiaro, que están por fuera de los espacios asociados a la “Salta, la linda” que se ofrece al turismo, rompen con las imágenes cristalizadas del paisaje de la provincia e interpelan al espectador creando otros mundos posibles. Este personaje deconstruye relaciones y vínculos naturalizados por la cultura patriarcal y colonial.

Considero que Seggiaro propone un tipo de montaje que visibiliza, a través de las rupturas, una Salta otra, distinta a “Salta, la linda”. Yolanda irrumpe a través de *Nosilatiaj/la belleza* abriendo las puertas de las jaulas del lenguaje, de la imagen y, sobre todo, aumenta la capacidad de decirse a sí misma y a los suyos.

La voz en off de Yolanda (traducida en los subtítulos) nos narra en su lengua nativa al final del film *Nosilatiaj/la belleza*:

Desde ese día lo único que me acuerdo es que me fui.

Entré en el monte.

Me di cuenta de todo cuando al fin llegué a mi lugar y vi gente conocida.

A mis hermanos y a mis parientes

Me alegré mucho y me puse a pensar

En todos los días que pase lejos,

fui una desconocida mucho tiempo

y me perdí.

Solo desde que volví, puedo sentirme bien.

Aquí está lo que me gusta.

Mis costumbres y todo lo que es mío:

río, peces, red, loro, pájaros, sol, luna, cielo, abuela, tío, mis hermanos, mi mamá,

mi papá, mis amigos, collares, yisca, amigos, familia, chaguar, frutos, árbol, ramos,

gajos, el humo, yuyos, miel, nuestro idioma.

Se trata entonces de enunciados que afirman la existencia y vitalidad de los wichís; enunciados que contradicen aquel imaginario de desvalorización, exotización y negación de los pueblos originarios. Seggiaro construye otra cartografía de la mirada: de Yolanda a *Olhamel Ta Ohapehen wichi (Nosotros, los Wichi)*.

4.5. “Cruzar el puente”

Desde hace décadas el saber moderno occidental, a pesar de su deseo de ser único y superior, da señales de su pérdida de rumbo. Es fácil perder la perspectiva de las cosas cuando se tiene al frente un horizonte ajeno y, por lo tanto, incierto. Sabemos de otras formas de organización social con otros conocimientos, tradiciones, mitos, que nos interpelan y muestran alternativas posibles de convivencias. Como señala Cebrelli:

Una estrategia de colonialidad que se cuelan detrás de las mejores intenciones cuando la cultura dominante (criolla nacional) intenta comunicarse, cruzar el puente hacia otra tan diferente que, en un primer contacto, se percibe como inversa a la nuestra. Se trata de recorrer la distancia, a veces infinita, de la frontera simbólica, donde la diferencia se lee desde matrices ajenas y los regímenes de representación e inteligibilidad pueden estallar, lastimando las relaciones afectivas pero también los cuerpos, las identidades e, inclusive, los modos de supervivencia de los más débiles, condenados – a quedarse en un extremo o a pasar a la cultura que les cobrará la propia identidad como peaje, solo para colocarlos en los últimos escaños de la escala social. (2014)

Desde esta perspectiva, la reflexión de Cebrelli nos permite pensar acerca de cómo cruzar el puente, metáfora de la frontera cultural ya mencionada; así como también, un lugar desde dónde generar ese diálogo, pero también los desencuentros y las fugas de sentido propios del funcionamiento de frontera.

Si el origen de este proceso es el diálogo entre dos universos perceptivos, entendiendo el diálogo no solo como un género de comunicación sino también como espacio desde donde se construye este intercambio no siempre armónico, lo que habrá que investigar son las estrategias narrativas y las distancias/cercanías entre las subjetividades que intervienen en *Nosilatiaj/la belleza*.

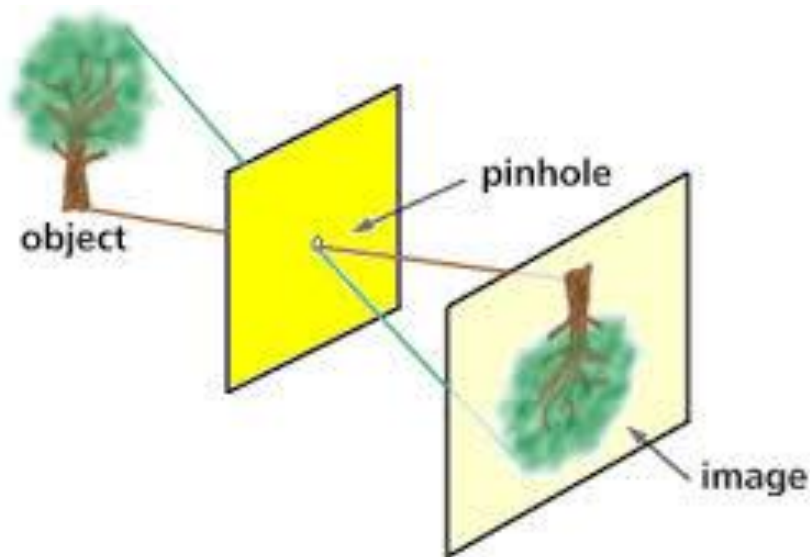
En este punto, Seggiaro, propone en su film un registro *onírico* de un tiempo mítico, atravesado fuertemente por un pasado y un futuro, y el uso de la *voz en off femenina* en lengua

nativa no traducida como elemento estructurante de la narración. Ambos recursos se articulan en una narrativa que emplea un uso del particular de la imagen y de la *voz en off* que intentaré describir.

Para lograr el registro onírico recurre a imágenes captadas a través de un *estenopo*, desdibujando lo referencial y sobre todo proponiendo la sonoridad y la musicalidad de la lengua como la ventana de acceso a ese mundo desconocido.

Este camino de acceso a un universo que no es propio a través de la sonoridad y musicalidad de la lengua con escasa referencialidad de la imagen podría ser denominado *representaciones estenopecas*. Para comprender mejor esta categoría cabe explicar técnicamente cómo funcionan las cámaras. El *pinhole* o cámara estenopeica⁴³ consiste en quitar la lente de la cámara y registrar directamente la luz produciendo una visión borrosa, sin precisión que queda por fuera de lo aceptable por ser difusa. Esta manera de captar las imágenes, que corresponden al origen de la producción de la imagen, es una forma de registro que carece de identidad focal. Como señala Ulm (2016): “Imágenes en las que el ojo se dispersa en la superficie de la pantalla, (...) sin identificarnos con la cámara no conseguimos saber lo que tenemos que mirar (la propia cámara no sabe lo que ofrece para mirar) ni podemos reconocernos en el mundo que allí se nos presenta”.

⁴³ Una cámara estenopeica es una cámara fotográfica sin lente y normalmente realizada manualmente con distintos materiales. Consiste en una caja (también podría ser una lata), pintada por dentro y por fuera de negro mate, a prueba de luz que contiene un pequeño orificio (estenopo) que debe ser completamente redondo, por el que entra la cantidad de luz que requiera la toma fotográfica para que la imagen captada tenga la iluminación y nitidez correcta y no salga subexpuesta, sobrexpuesta o desenfocada. Su aparente primitivismo no limita sus posibilidades, sino que aporta alternativas a los sistemas de representación, dado que no responde al mismo sistema de registro que rige habitualmente la imagen técnica, sino que puede establecer distintos efectos, casi siempre aleatorios, en esa conexión entre lo que se produce en su interior y el origen de esa imagen. Una de sus cualidades deviene por la simplicidad del estenopo, sin mediación de lente alguna, su apertura hace de diafragma único e infinitesimal, permitiendo una mayor profundidad de campo, que registra con la misma nitidez el objeto más próximo y el más lejano del horizonte. Además, puede disponer de uno o más estenopos, y según la distancia que se articule entre ellos, se desplegarán las imágenes de las cosas iluminadas superimpresionándose multiplicadas a modo de caleidoscopio. Ver <http://www.upv.es/laboluz/glosario/c-esteno.htm>



El lenguaje audiovisual abre aquí un pequeño visillo a través del cual se ingresa a ciertos registros, pero estas representaciones no evocan imágenes concretas en el sentido que no se apropian de quien las está observando. Generan curiosidad por su escasa referencialidad; el espectador puede sumergirse en la musicalidad de la lengua nativa sin traducir, pero no en sus imágenes.

Se podría decir que Seggiaro, a través de estas *representaciones estenopeicas*, rompe con la sintaxis de la imagen, en tanto que este tipo de representaciones no tienen imágenes referenciales ni memoria asociadas por lo cual no remiten a conceptos reconocibles. Las imágenes captadas a través de un *estenopo* desdibujan lo referencial y sobre todo proponen la sonoridad y la musicalidad de la lengua como la ventana de acceso a ese mundo desconocido.

Didi Huberman (2006) sostiene que: “Si una ‘imagen’ nos deja mudos por un momento, en ese momento de mutismo está el deseo de renovar nuestro lenguaje para encontrar una nueva sintaxis para esta cosa, esta nueva ‘imagen’ que hemos visto” (p.66). Siguiendo esta lógica y reemplazando imagen por lenguaje, se podría decir que, si una lengua nos deja sin imagen, debemos encontrar una nueva sintaxis para *esto* que hemos percibido, para *esto* para lo cual carecemos de imagen.

Para comprender mejor el alcance de esta idea, resulta interesante el análisis que hace Punte (2013) a partir de la teorización que realiza Britta Sjogren, respecto a las posibilidades que ofrece el uso de la *voz en off* femenina.

Sjogren busca apartarse de una lectura que ya es considerada canónica, la que adjudica a la mirada y a la visión el rol de estructurador del deseo y decodificador de la diferencia. Su propia práctica como directora de cine le sirvió para resolver problemas planteados desde la teoría en lo relativo al sonido. El sonido emerge como un proceso paralelo y estructura de manera poderosa los significados ofrecidos al espectador. (Sjogren en Punte, 2004, p.6)

Por eso, nos dice, es que ella prefiere el uso del término *voice-off* sobre *voice-over*. En primer lugar, porque registra un espacio independiente y connota otredad, una distinción que se mueve en otro lugar. La voz en off evoca mejor la tensión de una dialéctica con respecto a la imagen. El uso de la voz, un elemento en sí mismo inquietante, sirve para recordar al espectador justamente que no todo es simultáneo. Sjogren agrega que “a la voz se la suele percibir como inmutable a los cambios físicos, como siempre estando bajo el control del emisor, o como perteneciente a un cuerpo. La voz habla de la “diferencia”: en el sentido de la diferencia de una voz entre otras; pero también dentro del cuerpo mismo. Expresa la paradoja del cuerpo y resiste los esfuerzos de ser representada. Por último, la voz suele sugerir la idea del doble, lo que ha llevado a que fuera resaltado su carácter de escisión”. (Sjogren en Punte, 2004, p.7)

Lo planteado por Punte a través de la teoría de Sjogren resulta clave para poder profundizar en este tipo de representaciones estenopecas construidas por Seggiaro. Como lo plantea la autora Sjogren en Punte, Seggiaro hace un corrimiento del rol estructurante de la mirada para dar espacio a otra forma de construcción de significados a través del sonido. Esto que aquí la directora de *Nosilatiqj/la belleza* trabaja para connotar la otredad, resulta estar, entre otras cuestiones, asociado al sonido, el eje principal que moviliza la propuesta de la narrativa de Martel.

Por otra parte, además de una poética que marca la mirada de la directora, el film tiene las características de una ficción: hay un guión previo, actores, locaciones, casting y estrategia de rodaje, entre otras cuestiones propias de las producciones audiovisuales. Seggiaro señala aquí que para construir el efecto de realidad echa mano a imágenes de su

infancia, historia personal y el territorio que le es propio poniéndolas en juego a la hora de narrar (Seggiaro en Echenique, 2015). Utiliza planos generales para describir el territorio, el monte, el pueblo, la casa, el patio, las calles del pueblo, etc. Por otra parte, utiliza cámara estática y planos fijos, casi fotográficos para trazar las coordenadas espacio/tiempo en la imagen.

El montaje realizado por Seggiaro es como un rompecabezas minuciosamente estudiado; desarma las piezas y las pone en tensión. Por ejemplo, la narrativa del film nos habla del desmonte desde el sonido de las motosierras que se escuchan, pero no se ven. De este modo, plantea las rupturas y quiebres en el montaje para generar las relaciones entre las cosas, entre el territorio y los cuerpos.

Traemos a Didi-Huberman (2006), quien explica el proceso del desmontaje y la deconstrucción:

Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Tal es el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural. (p.173)

Se podría hacer un análisis de cómo se construyen las *imágenes-tiempo*, el adentro y el afuera (casa criolla/monte) donde hay una clara correlación y continuidad con el cine de Martel en la construcción de lo *cotidiano*. Lo *cotidiano* está inmerso en el bullicio de los hijos de Sara en la cocina, la camioneta que trae los chanchos, los peones tocando la guitarra en el patio, el sermón del cura en la iglesia, la tienda de ropa, el modo cómo circula el dinero, etc.

Cabe aquí pensar en esta operación de *bucear* en las imágenes de Seggiaro para construir las redes de sentido en torno a lo *cotidiano*. *Bucear en el interior* para otorgar realismo a la construcción implica volver a un registro de pasado para proyectarlo en un presente.

Ese extracto de *imagen-tiempo*⁴⁴ (Deleuze, 1986) tiene que ver con ciertos patrones que hacen reconocible esa situación. Como plantea Lía Gomez (2009) cuando cita a de

⁴⁴ Deleuze (1987) sostiene que todos estos elementos daban cuenta de la crisis de la imagen-acción, por ende, de la imagen-movimiento, pero aún no constituían una nueva imagen. Lo que va a construir la nueva imagen

Certeau “un saber no sabido”, que está ahí latente. A su vez para que estos patrones sean identificables, quien construye lo *cotidiano* debe haber registrado eso que observa en reiteradas oportunidades, no en forma idéntica, pero sí como parte de la cadena de sentidos otorgados a esas situaciones. De allí que lo que se objetiva en la trama de la imagen fílmica está investido de temporalidades pendulares con espacialidades fluctuantes.

De este modo, Didi Huberman (2006) piensa el anacronismo de la imagen, su vinculación con el lenguaje y su lógica de irrupción:

Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un inconsciente de la representación. En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del anacronismo: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente. (p.64)

En esta instancia resulta operativo vincular la “imagen síntoma” propuesta por Didi Huberman con la de representación social propuesta por Cebrelli y Arancibia (2005). Ellos sostienen que las representaciones sociales funcionan como mecanismos traductores en tanto poseen una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica.

Tanto la “imagen síntoma”, como las “representaciones sociales”, más allá de su temporalidad o atemporalidad, me lleva a pensar en las representaciones como imágenes; Didi Huberman lo expresa en la misma categoría y Cebrelli y Arancibia al señalar que son “mecanismos traductores (...) de conceptos complejos”, marcan que la imagen es la que tiene mayor facilidad para realizar este tipo de operaciones.

A partir de lo expuesto en este apartado, y en particular de la teoría de Sojgren, cabría la posibilidad de indagar sobre la posibilidad de construir una nueva categoría que contemple el sonido como elemento estructurante de las representaciones, podría pensar quizás en “representaciones sonoras”, como una noción explicativa cuyo desarrollo supera los límites

es el ascenso de las situaciones que el autor denomina puramente ópticas y sonoras, que reemplazarán a las situaciones sensoriomotrices en eclipse.

de esta tesis, pero, a partir del análisis de la obra de Martel que desarrollaré en el próximo capítulo, intentaré esbozar una primera definición.

4.6. Estereotipos de la alteridad⁴⁵

Dirigir no es solamente fundar una mirada sino también situarla. En el capítulo anterior expuse cómo Bárbara Sarasola Day en *Deshora* trabaja con la “implosión” como un tipo de narrativa que opera como detonador al interior de la propia cultura; detonador que al presionar sobre los núcleos nocionales de lo “establecido”, “lo natural” produce sentidos desde el quiebre o ruptura.

La directora de *Nosilataj/la belleza* nos propone una vía particular de acceso a través de cruces disciplinarios (cine/antropología) que ella realiza para el tratamiento de los *otros*. Se instituye así otro funcionamiento fronterizo, índice de la presencia de una alteridad. En este sentido es necesario indagar sobre las posiciones de enunciación, así como también sobre el sujeto de enunciación dado que desde ese punto de vista se construye el poder, los intereses y los propósitos de quien instaure una mirada.

Hablar de lo que se sabe por pertenencia o por proximidad a mundos ajenos impone un cambio epistémico en la constitución misma del acto de la representación. Me refiero a que no es lo mismo hacerlo desde afuera (siempre estamos fuera del cuerpo del otro) pero

⁴⁵ En este apartado se hace referencia al estereotipo a partir de los aportes de Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, “quienes desde el análisis del discurso han estudiado la estereotipia junto a otros conceptos relacionados como el de ‘cliché’ o la noción de ‘lugar común’”. Estas autoras señalan que “el estereotipo puede considerarse un objeto transversal de la reflexión contemporánea en ciencias humanas: atraviesa la cuestión de la opinión y el sentido común, de la relación con el otro y de la categorización. Permite estudiar las interacciones sociales y, en términos más amplios, la relación entre el lenguaje y la sociedad.” (2001, p.11) Por otra parte, esta reflexión sobre los estereotipos invita a explorar otros campos -más allá del lenguaje verbal- relacionados con la imagen como la fotografía, el cine, la televisión, las redes sociales y la imagen publicitaria. Pero ¿qué se entiende por *estereotipos*? Fue el periodista norteamericano Walter Lippmann quien en 1922 introdujo el término *estereotipo* para designar ‘a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real’. En otras palabras, los estereotipos son ‘representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales uno filtra la realidad del entorno’ y que, además de ser ‘indispensables para la vida en sociedad’ (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001, p.32), permiten que el individuo comprenda lo real, lo categorice y actúe sobre él. De este modo, cada uno advierte en el otro algún rasgo que caracteriza un tipo conocido y completa el resto por medio de estereotipos que tiene en su mente: el obrero, el ama de casa, el deportista, la feminista, el piquetero, el vegetariano. Estas imágenes que forman parte de nuestra mente son ficticias, pero no por el hecho de que sean mentirosas sino porque expresan un imaginario social” (Cuñarro, 2019, p. 127).

dentro de la propia cultura, que hacerlo (desde cerca/lejos) al exterior de una cultura que se percibe como diferente a la propia.

Oubiña (2007) propone una categoría para poder dar cuenta de las operaciones tanto desde adentro como por afuera de la cultura que se pretende analizar; llama a esta forma de intervención “cine quirúrgico”: “una mirada sobre la superficie pero que las disecciona, las penetra y examina para mostrarlas como organismos descompuestos que necesita arreglo” (p. 51).

Esa mirada está vinculada a las prácticas, valores, aspectos culturales, históricos y epistémicos sociales incorporados a los modos de ver de una sociedad en un momento determinado. De este modo se instala un “régimen escópico” (Jay, 2003)⁴⁶ pero la operación que realiza puntualmente esta especie de “cine quirúrgico” es la de detenerse sobre en eso que está enquistado, trabado, rígido con la finalidad de exhibirlo.

A partir de estas cuestiones es posible problematizar múltiples aspectos. ¿Es viable encontrar en el cine una mirada de *otros* mundos alejada de visiones unidimensionales y solemnes de los indígenas? ¿Qué operaciones de sentido se ponen en juego?

Para poder analizar las cuestiones de la alteridad en las películas es necesario trabajar en la intersección que se produce entre los lugares de enunciación del cine y los aportes de la antropología visual. Esta tarea no resulta fácil porque los límites entre ambos son porosos y, por lo tanto, permeables.

En el caso de la antropología visual se aborda la alteridad desde una doble vertiente disciplinar optando por el discurso fílmico como medio de concebir una mirada propia. Las formas de exhibición de la alteridad indígena, como observa Reza (2013), están en general vinculadas a la objetivación y los estereotipos en su muestra más evidente, el discurso turístico.

Un artículo de Reza sobre la autorepresentación en el cine indígena, propone a la cámara como una herramienta de empoderamiento:

⁴⁶ Jay (2003) entiende como régimen escópico al modo de ver que prevalece en una determinada época histórica, el cual tiene implicancias en todos los ámbitos socio-culturales. Es decir, que está ligado prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos sociales.

Las comunidades dejan de ser “objetos etnográficos” y se convierten en cineastas-videastas que redefinen la relación entre los pueblos originarios y el exterior. Se inicia un proceso que responde a las necesidades organizativas y de denuncia ante la violencia, se habla de derechos humanos y de fiestas patronales, se documentan la medicina tradicional y las ceremonias, se abordan los temas de la mujer, así como los de los desplazados y la migración. Los comunicadores de los pueblos y comunidades van logrando poco a poco revertir una imagen llena de estereotipos, objetivaciones y exclusión”. (2013, p. 125)

Guarini (2014), un referente de la antropología visual, se cuestiona cómo abordar en un documental la diversidad cultural e indaga cómo desde la antropología visual se puede debatir acerca de los estereotipos culturales de la alteridad.

Por su parte, Rivera Cusicanqui (2010) sostiene que existe un nuevo estereotipo indígena asociado a una ocupación territorial rural, con rasgos étnicos y culturales que proponen una puesta en escena de la alteridad. Este tipo de operaciones promueve una “inclusión subordinada”, que la autora interpreta como una posibilidad de ciudadanía de segunda y cuyos imaginarios están contruidos en como una escenografía donde se teatraliza su propia identidad.

Justamente cuando la antropología visual considera a “los cineastas o videastas de los pueblos originarios” los inscribe dentro del documentalismo y no de la ficción.

El documental, en estos casos, realiza una búsqueda de autorepresentación comunitaria; los recursos operan con una lógica de subordinación respecto a nuestra cultura ya que no goza de presupuestos de producción, y la tecnología con la que opera es de segunda categoría.

Carrasco (2014) se interroga sobre el móvil de los documentalistas respecto a abordar temas sobre los indígenas. Se pregunta si quieren mostrar una realidad desconocida para otros, si quieren hacer una denuncia o simplemente llevar a cabo sus investigaciones con fines científicos.

En este punto me parece oportuno comparar *El Etnógrafo* (2012) del director Ulises Rosell estrenada el mismo año que *Nosilatiaj/la belleza* en tanto que ambas películas están atravesadas por una mirada antropológica, aunque abordan desde lugares diferentes “lo wichí”.

El Etnógrafo es el protagonista del documental, John Palmer, un antropólogo inglés que abandonó las comodidades de su vida burguesa para asentarse junto a la comunidad wichí

(Lapacho Moche) en el Chaco salteño. Su móvil inicial es una investigación antropológica para hacer su tesis doctoral en la Universidad Oxford, pero este viró a un cambio de vida estructural.

El etnógrafo Palmer trasladó su profesión a una forma de vida, conformó una familia con una mujer (Tojueia) de la comunidad, tuvo cinco y pasó a desempeñar su profesión para defender y proteger a los wichís. El camino elegido por el inglés lo erige como un héroe bondadoso indiscutible frente al Estado Nación que no solo ignora a los wichís, los silencia, los olvida, sino que no los comprende ni los respeta como cultura.

El documental del director Ulises Rosell narra esta historia haciendo foco en la vida del forastero, John Palmer, quien a través de su mirada (una configuración entre lo wichí, lo sajón y lo salteño) nos muestra el Chaco Salteño. “No me interesaba tanto mostrar la vida en una comunidad aborígen, sino enfocarme en la relación de John con los wichís”, señala el director del documental Rosell.

El sujeto de la enunciación, el inglés John Palmer, trae consigo toda una serie de representaciones (de género, de clase, entre otros) desde las cuales nos cuenta la historia. Por otra parte, esta enunciación mediada por el dispositivo cinematográfico, está construida bajo la mirada del director. Es decir que de la conjunción de estas dos miradas masculinas y forasteras (Palmer/Rosell) se definen los espacios, la alteridad, lo visible, lo audible que marcan una delgada línea que separa lo mostrado y lo representado en la historia.

Daniela Seggiaro no es antropóloga, es cineasta hija de madre salteña, la cual es Doctora en Antropología Social por la Universidad de Sevilla (España). Su madre es quien le cuenta la historia de Yolanda. Seggiaro tiene una mirada de género que en su film está encarnada en el personaje de Yolanda, la protagonista wichí, desde donde la directora se involucra con el sujeto de narración.

Rosell es documentalista y estudió en la Universidad de Buenos Aires, y el inglés Palmer es Doctor en Antropología por la Universidad de Oxford. Palmer, como extranjero, pasa a formar parte de esa comunidad. Su subjetividad se construye desde un afuera/adentro en un espacio intersubjetivo; aquí hay un punto clave que no hay que perder de vista, al conformar una familia, Palmer configura un “nosotros” (sajón/wichí/salteño) que el documental legitima en su narrativa.

El título del film de Seggiaro, *Nosilatiaj/la belleza* marca justamente esa frontera entre dos culturas que busca poner en diálogo; por su parte el título del documental de Rosell, *El Etnógrafo*, enuncia explícitamente el punto de focalización del film: un etnógrafo es una voz autorizada que desde ese lugar de saber y de poder se dedica a observar y describir una cultura.

Si bien se trata de dos géneros distintos, *Nosilatiaj/la belleza* es una ficción y *El Etnógrafo* es un documental, ambos están ubicados en esa delgada línea que separa la ficción y el documental y tienen una mirada intercultural en sus abordajes.

Traigo las palabras de Rosell:

Las diferencias culturales se dan hasta en la forma en que tenemos para comunicarnos. Por ejemplo, cuando nosotros iniciamos un diálogo instintivamente buscamos la mirada de nuestro interlocutor, aunque sea una conversación que necesita traducción. Dentro de la cultura wichí, las charlas se dan sin mirarse a los ojos y en forma de susurro. Y generalmente hablan todos al mismo tiempo. Esto para nosotros puede ser totalmente confuso. Por otra parte, durante el rodaje, cuando les pedía que volvieran a realizar una acción para grabarla con la cámara, no entendían por qué tenían que volver a hacerlo y, por supuesto, no lo hacían. Recrear una situación, ficcionalizar, es ajeno a su cultura, así que yo tuve que aprender a filmar lo que sucedía, sin la posibilidad de repetir. (2012)

El documental de Rosell nos invita a transitar por el periplo del héroe. El heroísmo es la elección de John Plamer que cruza el umbral del mundo ordinario para iniciar su aventura por el camino sajón/wichí. En este nuevo espacio tendrá enfrentamientos y deberá sortear pruebas difíciles: una petrolera que deforesta, leyes del hombre blanco, entre otras. Pero el final, al contrario de lo que ocurre con el film de Seggiaro, nos deja esperanza de un futuro mejor a través de los niños de la comunidad.

Y aquí retomo la pregunta que le realicé a Daniela Seggiaro sobre su lugar como mujer de clase media blanca, lugar desde dónde crea un universo que no le es propio. En esa instancia me respondió:

Me llegó anécdota a través de mi madre y trabajando con esta historia, que está situado originariamente en Embarcación, encontré de qué quería hablar. Y luego lo comencé a llenar de un mundo propio. La situé en un lugar que conocía, en una casa que conocía, en un mundo criollo, con referencia a un lugar de infancia, principalmente en *Ciudad del Milagro*, Salta. El lugar simbólico que encontré para

llevar a cabo fue en *La Caldera*, un pueblo de Salta, pero que me remitía a esas experiencias anteriores que yo había tenido. Trabajar el recuerdo, es decir, intentar de ser fiel a una idea de un posible recuerdo de Yolanda, que es su historia, primera, y por el otro lado, construir con el propio recuerdo todo el mundo criollo, para generar la relación entre la memoria de Yolanda y la memoria de la vivencia propia. En ese punto me parece que en esa vivencia siempre estuvo atravesada por esta cosa de la otredad. (Seggiaro en Echenique, 2015)⁴⁷

Luego de analizar su film, quiero ensayar ahora mi propia respuesta. En el film de Seggiaro, el personaje Yolanda, una adolescente wichí, es el otro indígena que la cineasta construye; además es el personaje que focaliza la mirada de la historia. La cineasta está allí, desde los bordes externos que la perfilan; en esa pulsión de rechazo y aceptación es que se genera una “explosión” de sentidos, justamente en el camino inverso de la “implosión” de *Deshora* de Bárbara Sarasola Day.

⁴⁷ Cuando le hice esta pregunta a Daniela Seggiaro en el marco de “Entrevista en el aula” (Seggiaro en Echenique, 2015), ella hizo hincapié en la necesidad de conocer sobre lo que se narra y marcó que al diálogo entre las dos culturas ella lo propone desde la mirada criolla.

Capítulo 5

La Ciénaga:

modos de mirar la salteñidad

“Lo que yo intento con mis películas es que en esa realidad aparezca una fisura. Que el espectador se perturbe y diga: ‘Ah, mirá vos. Ahí hay un conflicto’. Que por un instante mire con ojos de extraterrestre”.
(Lucrecia Martel)



GANADORA FESTIVAL DE BERLIN

OPERA PRIMA

LITA STANTIC y CUATRO CABEZAS FILMS presentan



mercedes morán

graciela borges

LA CIÉNAGA

una película de lucrecia martel

GANADORA
MEJOR GUIÓN



SUNDANCE / NHK



martín adjemian - silvia bayle - juan cruz bordeu - daniel valenzuela
la presentación de sofía bertolotto - leonora balcarce - andrea lopez



asistente de dirección: fabiana tiscornia - jefatura de producción: maría parga - arte: graciela oderigo - sonido: herve guyader - guido beremblum - compaginación: santiago ricci - fotografía y cámara: hugo colace (ADF)
una coproducción argentino-española - productor asociado: José María Morales - co-productores: diego guebel, ana altemberg y mario pergolini - producido por: lita stantic - guión y dirección: lucrecia martel

NOVENO

5.1. Sobre el film

5.1.1. Ficha Técnica⁴⁸

Título: *La Ciénaga*

Año: 2000

País: Argentina

Género: Drama

Duración: 1h 36 min.

Dirección y Guión: Lucrecia Martel

Productor/a: Lita Stantic

Música: Herve Guyader, Emmanuel Croset

Sonido: Herve Guyader

Montaje: Santiago Ricci

Fotografía: Hugo Colace, Graciela Oderigo

Elenco: Mercedes Morán, Graciela Borges, Sofía Bertolotto, Juan Cruz Bordeu, Leonora Balcarce, Daniel Valenzuela, Martín Adjemián

Productora: Coproducción Argentina-España; Cuatro Cabezas / TS Productions / 4k Films / Wanda Visión

Fecha de estreno: 12 de abril de 2001

5.1.2. Sinopsis

En *La Ciénaga* viven Tali y su marido Rafael junto a sus cuatro hijos pequeños. A noventa kilómetros está el pueblo Rey Muerto, y muy próximo, la finca La Mandrágora. La memoria oral de la región sostiene que la mandrágora es una planta que se utiliza para crear una poción para traer de nuevo a la vida a las personas petrificadas. Mecha, una mujer anestesiada por el alcohol, pasa el verano en este espacio desatendida por su apático marido Gregorio y rodeada por sus cuatro hijos adolescentes. Mecha tiene un accidente doméstico,

⁴⁸ Recuperado de Cine.ar: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/605>

y su prima, Tali, llega para asistirle mientras se recupera. La mirada de la hija adolescente de Mecha, Momi, es la que pondrá en tensión y cuestionará desde su lugar lo que allí sucede.

5.1.3. Personajes

Mecha: Tiene alrededor de cincuenta años, cuatro hijos y un marido más atento a su propia imagen que a ella. Lo único que la saca del letargo a Mecha es el tintineo de los hielos de vaso de whisky, el resto de las situaciones la sumerge en vaho de alcohol que la tiene ausente de su propia vida.

Tali: es prima de Mecha. Es ama de casa y está a cargo de sus hijos pequeños. No es muy clara en lo que dice y siempre está a mitad de camino, está ahí físicamente pero no parece estar presente.

Gregorio: es el marido de Mecha. Es un hombre que no toma decisiones, como si fuera una visita en su propia familia.

Rafael: es el esposo de Tali. Trabaja duro para mantener un nivel de vida digno y además es un padre abnegado y sobreprotector de sus hijos.

Momi: es la hija adolescente de Mecha. Es un personaje que al menos tiene un deseo; desea eróticamente a la criada de la casa, Isabel.

José: es el mayor de los hijos de Mecha, vive en Buenos Aires con Mercedes. Interpreta el perfil del “vividor”, es “novio” y compañero de trabajo de Mercedes.

Mercedes: es la novia de José y fue amante de Gregorio, marido de Mecha.

Luciano: es el hijo pequeño de Tali que muere al caer de la escalera.

5.1.4. Sobre Lucrecia Martel

Directora, guionista y productora de cine salteña. Martel se formó en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) de Buenos Aires.

El sitio web Sensacine México⁴⁹ enumera los principales hitos de la trayectoria cinematográfica de Martel:

⁴⁹ <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-64601/biografia/>

Dirigió los cortos *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos rojos* (1991) y *Rey muerto* (1995), este último con un esquema de producción industrial, gracias a que el guión ganó el concurso “Historias Breves” del Instituto Nacional de Cine (INCAA) de Argentina, así como la serie de televisión *D.N.I.* (1995) y el programa infantil poco convencional *Magazine For Fai*.

Su primer largometraje fue *La Ciénaga* (2001). Los premios que obtuvo por este film fueron numerosos: el premio NHK del Festival de Cine de Sundance, el Grand Prix del Festival de Cine latinoamericano de Toulouse, el premio a mejor película y mejor directora del Festival de Cine de La Habana, el Premio Alfred Bauer Prize del Jurado Internacional en 2001 en el Festival Internacional de Cine de Berlín y una nominación al Oso de Oro en el mismo Festival Internacional de Cine de Berlín.

En 2004 su segundo largometraje, *La niña santa*, fue nominado a la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes. Su tercer film, *La mujer sin cabeza*, fue seleccionado en el Festival de Cannes en 2008. En 2011 obtuvo el Premio Konex como uno/a de los/as 5 mejores directores/as de cine de la década en la Argentina. Su cuarto film, *Zama*, cuyo estreno tuvo lugar en 2017 fue nominado, entre muchas otras más, al Oscar.

En 2019 fue elegida presidenta del jurado del Festival de Cine de Venecia. En el marco de dicho festival tuvo a su cargo el discurso homenaje a Pedro Almodóvar.

Para referenciar un relato más biográfico a continuación expongo fragmentos de las conversaciones y recorte del reportaje realizado por Mónica Yemayel (2018) de la revista Gatopardo con la cineasta argentina Lucrecia Martel.

Soy ama de casa. Y hago algunas películas. No soy cinéfila. No sé nada de cine. Nací en 1966, a mil quinientos kilómetros de Buenos Aires. En Salta, noroeste argentino. A los 19 años me fui. Empecé a hacer cine por confusión. Observando a mi alrededor. Todo estaba ahí. En mi familia. No crearme una celebridad es fácil. El mundo que me importa está en Salta. Y en Salta no me dan bola. Para mi familia es lo mismo hacer cine que criar chanchos. Creo que *Zama* sí les gustó. Tuve cáncer. Algunos me decían: ‘¡Fue por *Zama*!’. Por el esfuerzo extremo. ¡Pero si yo estaba feliz! Estaba filmando de nuevo. En ese estado terminé la película. Así llegué al final. Pienso volver a Salta. Construir mi casa en el monte. La vejez tiene bastante de periferia, ¿no? Y yo quiero aprovecharme de eso.
(...) La casa de la madre de Martel es grande, confortable y austera. Lucrecia vivió aquí durante su adolescencia y hasta que se fue de Salta, a los 19 años. La Pelusa —o la Pelu— es Lucrecia Martel, y a su madre le dicen la Bochi. Cumplió 77 años, es ágil, inquieta, le gusta conversar. Su padre era militar y su madre —Nicolasa—

una mujer muy católica, perteneciente a una familia acomodada de Salta, que hipnotizaba a todo el mundo contando historias de terror. A comienzos de los sesenta, la madre de Lucrecia Martel ingresó a la universidad para estudiar filosofía, militó en una agrupación humanista, defendió las causas indígenas y conoció a su marido, Ferdi, un estudiante destacado en ciencias, hijo de una española humilde, viuda y disciplinada. Se casaron cuando tenían 24 años y abandonaron sus carreras. Él puso una pinturería; ella se dedicó a la familia.

(...) A los 69 años, la madre de Lucrecia Martel se inscribió en un taller literario, pero lo dejó hace unos meses. Se quedó sin entusiasmo, y por eso, ahora, su hija se preocupa por ella. El living está apenas iluminado y las paredes cubiertas de cuadros con paisajes oscuros que pintó Nicolasa, fallecida en 1985.

En el cuento del uruguayo Horacio Quiroga, un matrimonio padece el nacimiento de una seguidilla de hijos “idiotas”, hasta que por fin nace una niña sana y hermosa. Pasa el tiempo y un día la niña trepa sobre una pila de muebles para llegar hasta lo más alto de un muro y poder ver qué sucede al otro lado. El desenlace horroroso se desencadena a partir de ese instante. Esa misma imagen —un niño trepado a una escalera que está apoyada sobre una pared para intentar ver hacia el otro lado del muro— es una de las imágenes finales de *La Ciénaga*. El clima de esos cuentos que Lucrecia Martel escuchaba en brazos de su abuela Nicolasa está vivo en sus películas. No ocurre lo mismo con los argumentos, que se desvían de la línea del tiempo, desdibujan los espacios y nunca terminan de cerrar.

Lucrecia Martel vivió los primeros años de su vida en una casa humilde, con un pasillo largo que desembocaba en un patio abierto con los cuartos alrededor. Ahora es un negocio de ropa, justo enfrente del mercado más grande y popular de Salta, al que ella regresa cada vez que puede —cinco, seis, siete veces al año— para escuchar las conversaciones de los puesteros.

A comienzos de los setenta, la familia se mudó a un edificio de monoblocks, apartado y con terrenos baldíos rodeados de cerros, una escenografía ideal para el juego preferido de Lucrecia: imitar las películas de vaqueros que veía en televisión. Después de unos años, cuando la pinturería de su padre comenzó a expandirse, llegaron a esta casa en un barrio elegante de Salta. Por esa época, 1976, también compraron una finca en La Calderilla, en las afueras de la ciudad. Lucrecia Martel tenía diez años cuando los paisajes de sus fines de semana empezaron a ser caminos de cornisa, montes temerarios, zonas desérticas, acequias, ríos bravos, parajes, pueblos con nombres como La Ciénaga, Rey Muerto, Rosario de la Frontera; todos futuros escenarios de sus rodajes. (...) Viajaba con su tío por un camino de cornisa, el automóvil rodó por un precipicio y Lucrecia, que tenía cinco años, no sufrió heridas graves, pero a partir de ese momento dejó de hablar. Permaneció muda, sin comer ni dormir, los ojos bien abiertos. En el norte existe la creencia de que un susto puede separar el cuerpo del alma. Una curandera se encerró con la niña durante horas susurrándole palabras al oído. Al segundo día, Lucrecia volvió a hablar, pidió algo para comer y esa noche durmió en paz. Vivía en su mundo de juego desde la mañana a la noche. Salía con la ropa de los hermanos, borceguíes del padre, los pelos revueltos, la cartuchera con sus revólveres calzada en la cintura. Una tardecita entró a la cocina con su hermano más chico de la mano. (...) En 2001, unos días antes del estreno de *La Ciénaga*, fue a ver a sus padres. Les pidió que estuviesen solos. Tenía 35 años, hacía más de diez que se había enamorado de una chica por primera vez, y la relación con su familia no era fluida. Julieta Laso es cantante de tango, la voz de la orquesta La Fernández Fierro y la pareja de Lucrecia Martel desde hace dos años. (Martel en Yemayel, 2018)

5.2. La vida cotidiana

La elección de *La Ciénaga* como parte de la trilogía de films propuestos para el corpus de análisis de esta tesis responde a la necesidad de marcar un momento inaugural en la cinematografía local y nacional. Lucrecia Martel reta en su primer largometraje a crear otros objetos y sujetos de visión y a formular, desde la diversidad, “otras” representaciones sociales. En lo que refiere puntualmente a esta investigación, “la salteñidad puesta en foco”, esta película nos ayuda repensar el séptimo arte y sus revoluciones conceptuales desde una perspectiva contra hegemónica. Arancibia (2015) lo señala en sus propios términos:

De hecho, la aparición de *La Ciénaga* en el espacio audiovisual nacional establece un punto de inflexión que la transforma en un ícono en la refundación de la producción cinematográfica regional y nacional. Se trata, como ya se dijo, de una producción que hace visibles procesos sociales y representaciones que no aparecían en las pantallas de repercusión nacional, produciendo un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local, aquellas que brindaban seguridad y funcionaban como anclajes para la vida cotidiana. (p.55)

La Ciénaga es una historia familiar en el transcurrir de la vida cotidiana. Quisiera en este punto hacer hincapié en la noción de “vida cotidiana” como la entiende Lalive D’epinay (2008): “Desde la sociología dominante se restringe la vida cotidiana a ‘lo rutinario, repetitivo y a-histórico’ (...) marcando una jerarquía entre lo que es cotidiano y lo que no lo es, vaciando de este modo la carga simbólica a las prácticas y a las situaciones del día a día. (...) esta distinción, en la definición social de su contenido, es una apuesta dentro de las luchas ideológicas por la dominación” (pp. 9-12).

Desde este punto de vista, la vida cotidiana es valorada como algo intrascendente, efímera, donde los sujetos que fluyen en esa cotidianidad no la (ni se) cuestionan demasiado. Por su parte, Amado (2009) sostiene que en las narrativas del nuevo cine argentino las escenas familiares, como en el caso de *La Ciénaga* de Martel, son una esfera privilegiado de visibilización de lo político.

En este sentido es clave comprender que las representaciones sobre la salteñidad han estado construidas, como ya lo he mencionado anteriormente, desde lo que las élites

objetivaron a través del lenguaje y en las prácticas. La vida cotidiana de la Salta blanca, patriarcal y aristocrática ha sido históricamente legitimada como “extraordinaria”, y, por lo tanto, fundante de la salteñidad. Como práctica de hegemonía instala estrategias de poder, que lejos de ser rutinarias y a-históricas, buscan salvar, rescatar y realzarla como emblemática, digna de ser imitada y reproducida por el resto de la sociedad, al decir de Villagrán (2011) “como una cadena que nunca se corta”.

Martel propone un cambio de mirada sobre la vida cotidiana construyendo en sus films “realidades primarias” por las que discurren relaciones familiares a través de un complejo andamiaje de relaciones de poder, pero “los vínculos continúan estando allí, (...) como símbolo inevitable de la omnipresencia psicológica del modelo” (Schwarzböck y Salas, 2001).

Estos procesos de significación de la vida cotidiana requieren entablar una relación entre el presente y el pasado en una sucesión continua en el tiempo, que en el caso del microcosmos de *La Ciénaga* como un ciclo perpetuo de opresión y asfixia.

Quisiera remarcar en este punto que la cuestión de la perpetuidad y la continuidad de los modelos patriarcales, coloniales y católicos, es clave para comprender no solo el universo propuesto por Martel en este film, sino la salteñidad que genera permanentemente estrategias, como las mencionadas en el primer capítulo de esta tesis, para que todo continúe reproduciéndose del mismo modo, para que nada se mueva y para lo cual se ejercen mecanismos de vigilancia a través de las prácticas sociales, en particular al interior de las familia. Lo que necesitan los sectores dominantes es que nada cambie, porque allí está su fortaleza.

Desarmar algunas ideas muy arraigadas en la cultura suele ser una enorme tarea y requiere del desarrollo de múltiples estrategias que no siempre llegan a buen puerto. Aquello que está instalado es percibido como “evidente”. De allí que la narrativa de la cineasta salteña crea una plataforma sobre la que oscilan, en un movimiento pendular y errante, las bases solidificadas de esos sectores hegemónicos que se arrogan el poder de la representación de la salteñidad.

El universo marteliano, a través del lenguaje cinematográfico, fuerza la inercia de lo “evidente” creando en su film un retrato atemorizante de la familia tradicional salteña. La psicología de los personajes de Martel interpela a la salteñidad en su núcleo más consolidado;

su mirada resulta aterradora porque muestra la monstruosidad doméstica de sus propias prácticas.

En el capítulo 1 describí lugares (*locus*) de la producción: *dormitorio / living, espacio privado / espacio público*. Por ejemplo, el dormitorio donde Mecha conversa recostada en la cama con su prima Tali y luego sus hijos improvisan un baile alrededor. A partir de esta escena narré cómo los eventos sociales en la casa de mi tía se llevaban a cabo en el living de su casa y luego ensayé la descripción de una escena de la vida cotidiana en un dormitorio la casa de mi tía.

Se puede localizar en *La Ciénaga*, las camas, como *locus* de la dimensión íntima / privada de la casa. Dice Martel: “El flujo del deseo sexual dentro de una familia resulta incómodo y difícil de aceptar, pero para mí está lleno de vida”⁵⁰ (Martel en Camhi, 2001).

Este flujo de deseo produce, en lo cotidiano, una bifurcación de los personajes que no alcanzan a inscribirse en un tiempo ni en un espacio determinado, sino que crean, a partir de su propia historicidad, sueños, preocupaciones, adicciones, malestares y deseos.

A continuación, fotogramas de las escenas de los dormitorios del film *La Ciénaga*.



Fotograma 1: El complejo universo de las relaciones familiares: entre hermanos

⁵⁰ Traducción propia.



Fotograma 2: Las hermanas Verónica y Momi susurrando a la hora de la siesta



Fotograma 3: Momi anhelando alcanzar su deseo: la empleada Isabel



Fotograma 4: Rafael arropando su hijo Luciano



Fotograma 5: José y su pareja Mercedes en tensión por el accidente de Mecha



Fotograma 6: Mecha y su hijo José



Fotograma 7: Mecha y sus dos hijos varones (José y Joaquín) en la cama



Fotograma 8: Mecha y su esposo Gregorio compartiendo alcohol



Fotograma 9: Tali curando la herida a Mecha

En la dimensión íntima / privada, las camas de *La Ciénaga* cobijan ese deseo sexual intrafamiliar. “Se podría decir que *La Ciénaga* es una película sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros” (Oubiña, 2007, p. 38).

El fotograma 1 nos muestra a los hermanos en un juego erótico en la cama, que queda suspendido en un golpeteo entre ellos. Esto evoca a la experimentación de la sexualidad en la pubertad entre hermanos o primos.

La cineasta salteña pone en cuestión y tensiona los deseos sexuales intrafamiliares y construye -como piezas dentro de ese mosaico rizomático- microuniversos donde los personajes se relacionan de un modo “enrarecido”: el fotograma 2: las hermanas susurrando en la cama; el fotograma 7: los hijos varones desplazando al padre de la cama de la madre; el fotograma 6: el hijo de Mecha con la antigua amante de su padre.

Pero sin duda, es en el fotograma 3 que Martel invierte las jerarquías ubicando a la criada como sujeto de deseo de Momi y recostándolas juntas en la misma cama (el dormitorio de servicio).

Aquí a la frontera entre las clases sociales y la cuestión étnica se le antepone otra fuerza que actúa de manera paralela: el deseo sobre lo devaluado, discriminado y sometido. Este deseo no reproduce, en este caso, la violencia perpetuada y naturalizada de la iniciación sexual de los patrones con las “coyas” sino que muestra a una adolescente que desea a otra mujer que es la empleada y no es correspondida. En Martel los vínculos de opresor /oprimido se invierten constantemente, marcando esa permanente tensión y contradicciones al interior de los personajes.

Oubiña (2014) en su análisis sobre el film señala que existe una fluctuación permanente en la relación que construye Momi con Isabel. El autor describe cómo estos vínculos viran a lo opuesto (del acercamiento al distanciamiento; de la presencia a la omisión; del cariño a la humillación) generándose tensión entre estos polos contrarios.

Momi duerme la siesta en la habitación de las criadas y ve televisión en su cuarto con Isabel. Cuando José llama por teléfono, Momi ordena “Mamá dice que tenés que atender”, pero luego cuando su hermano le dice a Isabel que no puede estar allí y la echa, Momi trata de retenerla y disimular la ofensa. Mecha dice que Isabel le roba las toallas y que la va echar; pero luego e revela que es Momi quien se ha llevado una pulsera de Isabel. Isabel le da ropa para que se cambie y Momi se burla- con dulzura, aunque también con un leve paternalismo – porque la sirvienta no sabe elegir las prendas (“No combinan: florcitas con rayitas no combinan”); pero luego,

cuando Isabel se prepara para ir al baile, Momi la ceta y procura retenerla en la casa. Finalmente, como la sirvienta tiene otras preocupaciones y no le presta atención, Momi la insulta con un desprecio absolutamente clasista: “China carnalera”. El afecto y el desprecio son contiguos. Y se implican mutuamente es porque cada uno puede reconvertirse instantáneamente en su contrario. (p.37)

En el capítulo anterior analicé cómo la cineasta Seggiaro escenifica, a través de la mutilación del pelo de la criada wichí, los principios de dominación sobre la cultura wichí. También consideré el pelo de Yolanda como objeto de deseo de las mujeres criollas. Aquí quiero señalar que se pasa de un objeto de deseo (cabellera de Yolanda, en el film de Seggiaro) a un sujeto de deseo (Isabel, en el film de Martel).

Esto se vincula también con lo que trabajé en el capítulo 3 a partir de Rolnik (2006): aquello que ella denomina la “descolonización del deseo”. La autora plantea al deseo como una formación colectiva haciendo un corrimiento de la mirada sesgada y reprimida sobre el deseo para asociarlo, en la misma dirección de Martel, a otra percepción del mundo. En este esquema de significación propuesto por la directora, el deseo es la única salida para escapar de la dominación en las relaciones sociales.

En las prácticas de la vida cotidiana que Martel trae a su film hay otras marcas, tales como, la dimensión relacional: en la intersubjetividad que se plantea en las relaciones sociales, el intercambio, a través de sus pensamientos, lenguaje, afectos en las relaciones sociales que están regidas por relaciones de poder. Selecciono a continuación acciones protagonizadas por Momi, pues sostengo que la cineasta construye este personaje como la mirada que cuestiona el universo propuesto en *La Ciénaga*.

1. Momi solloza en la cama porque quiere estar con Isabel.
2. Momi levanta a Mecha del suelo y le quita los vidrios de la copa rota del pecho.
3. Momi trae el auto al jardín para llevar a su madre al sanatorio.
4. Momi e Isabel asisten a Mecha.
5. Momi acaricia el pelo de José.
6. Momi recibe la ropa que le da Isabel para que se vista.
7. Momi espía a Isabel por la ventana mientras ella se va.

El personaje adolescente de Momi, más allá del conflicto emocional de su deseo no correspondido, es quien da vida a través de sus acciones el entorno asfixiante al que están sometidos el resto de los personajes.

Según Oubiña (2007) si bien Momi no pierde de vista la relación patrón/empleada entre ella e Isabel, lo que la hace diferente del resto es que está enamorada. “Momi es vulnerable porque ama. Es la única que ama en el filme.” (p.37) Pero sus acciones no solamente están orientadas a conseguir el amor de Isabel, sino que esa capacidad de amar la hace empática con su entorno. Además de desear puede cuidar, socorrer a su madre, buscar el auto para asistirle, preguntarle a su padre cómo está su madre, etc.

Así como distinguimos en *La Ciénaga* una dimensión íntima y privada, y otra dimensión relacional, también encontramos dentro de su narrativa una dimensión recreativa y lúdica. Esta dimensión está vinculada con los espacios o ritos festivos, de celebración, el juego, el esparcimiento, que forman parte de la cotidianidad de la vida.

El carnaval ancla el calendario del ciclo festivo de *La Ciénaga*. El carnaval en el norte argentino nace y muere en la tierra, en la Pachamama. El sábado, después de una serie de ritos previos, se desentierra el “diablito” (*pukllay*) y comienza la fiesta donde el orden de lo cotidiano se invierte, se da una supresión de las jerarquías sociales. El carnaval de Martel tiene dos expresiones, la de los niños y la de los adolescentes en el baile.

Dice Bongers (2011):

En *La Ciénaga* la estructura del deseo se hace muy patente en la secuencia de la fiesta de carnaval en el pueblo (el carnaval está presente en muchos momentos y funciona casi como una estructura genérica del desarrollo de la diégesis), en la que José, el hijo de Mecha que viene de Buenos Aires para ver a su madre accidentada, quiere cortejar a Isabel, la sirvienta, sin tomárselo demasiado en serio, tal vez para reemplazar los deseos que siente su hermana Momi por Isabel. Cuando se acerca para bailar con ella, el novio de Isabel, El Perro (en la cadena de significantes, el nombre indica otra transgresión, la entre hombre y animal), le da una paliza violenta e inesperada y las estructuras de poder se invierten. Las leyes “oficiales” de las casas de la clase media aquí no tienen valor.

Para Oubiña (2007) “los personajes de *La Ciénaga*, en el carnaval tienen sólo una función agresiva, invasora, perturbadora” (p.43).

8. Niños arrojan desde la ventanilla del auto bombuchas de agua a las chicas que corren en la calle.
9. José enfiestado intenta seducir a Isabel en un baile de carnaval y termina en una golpiza violenta.

En Salta no podía estar ausente la dimensión religiosa: el catolicismo como una forma de pensamiento que intenta de formular creencias religiosas.

Gómez (2014) señala que “el catolicismo es el marco para el universo de representación de la cineasta. En cada una de las historias aparece esa marca, que tiene que ver con una infancia propia donde el mandato social era lo religioso, los valores morales, las prácticas socialmente bien vistas.” (p.75) En *La Ciénaga*, la virgen ingresa al mundo doméstico a través de la televisión, marcando que no hay una afuera y un adentro, sino que los vínculos siguen estando allí como un modelo omnipresente.

10. Testimonio televisivo de un vecino que vio la imagen de la virgen en el tanque de agua.
11. Vecinos que cantan alabanzas a la virgen aparecida en la televisión.
12. Momi reza para que Isabel no se vaya.
13. Momi fue al lugar donde se apareció la virgen y no vio nada.

Cada una de estas marcas en la estética de Martel está impregnada de una considerable sucesión de acciones cotidianas. Esas acciones en otro tipo de narrativas podrían no estar por intrascendentes, pero en la trama *La Ciénaga* son lo esencial, parecen haber sido “abducidas” y puestas ahí por la directora para exigir un compromiso activo del espectador.

La narrativa y estética de Martel tiene sus propias técnicas: la *implosión/abducción*. La *implosión* de Sarasola Day se produce al interior de la cultura a la que pertenece, en cambio las *implosiones* de Martel se generan al interior del propio sujeto.

En cuanto a la *abducción* se trata de un hiato, un movimiento que separa para permitir el desplazamiento de sentido y así relacionarse con los “otro”, o más específicamente, con un “yo/otro”.

5.3 La construcción del punto de vista

John Berger (2010) sostiene que la visión que tiene cada sujeto está condicionada por la sociedad a la que pertenece, a la época, a la educación que ha recibido, a las experiencias que ha vivido. Indudablemente media también el aspecto personal; la mirada de cada uno de nosotros, que es lo que hace a la singularidad a la hora de mirar.

Podríamos decir que la mirada de Berger es compartida por Martel, sin embargo, considero que ella tiene una visión más holística desde dónde organizamos nuestra percepción:

Un punto de vista es la particular organización que tiene el universo percibido desde nuestro cuerpo. Por eso llamarlo “de vista” nos pone desde el vamos en un error. La percepción que tenemos del mundo es un caos de sensaciones que nuestro cuerpo, educado, muy educado, organiza de una cierta manera. Digo educado, porque nuestro punto de vista es fruto de una posibilidad fisiológica de percibir el mundo, pero también de una infinidad de leyes que nos han enseñado y hemos aprendido hasta tal punto que lo que llega a nuestro cuerpo rara vez nos sorprende. Ser conscientes de nuestro punto de vista es intentar reconocer eso que nos determina a percibir de una cierta manera. (...) Percibir el mundo, reorganizar todo eso para comunicarlo a los demás. De eso se trata la narrativa. Por eso he pensado en este camino de aproximación a través de la más usada forma de comunicación: la conversación. (Martel, 2013)

Hay una lógica en la mirada marteliana como dispositivo de construcción de imágenes cinematográficas (Arancibia, 2016) sobre el noroeste argentino que propone una experiencia estética irresoluta a partir de una serie de recursos que interpelan directamente al espectador en la construcción de sentidos.

El modo complejo de narrar de los filmes de Martel ofrece un número infinito de temas e interpretaciones que, con una estética diferente, evoca, de acuerdo a mi perspectiva, al cine de autor de Jean- Luc Godard.

En este sentido, podría decir que Lucrecia se inscribe en el cine de autor. Este representa en primera instancia un indicio de cierta jerarquía filmica” donde el cine de estudio es la base, el de autor hace de cúspide de la creación y de la vertiente artística del cine” (Sedeño, 2011, p. 3).

Dice Martel (2018):

Desgraciadamente todo el “cine de autor” cae en esa categoría de “intelectual”, que es la forma con la que el *mainstream* nos saca de juego. Como si ser “intelectual” o “pensar” fuera algo aburrido; como si no hubiese pensamiento para hacer *Pretty Woman* o como si no hubiese pensamiento para hacer los guiones tan eficaces que tienen las películas de Hollywood. Así que me parece que lo que yo he hecho desgraciadamente todavía está bajo el peso de esa categoría. No me sirvió que mis películas se llamaran *La Ciénaga*, *La mujer sin cabeza*, para escapar a esa categoría.

La cineasta salteña escapa a las convenciones y resulta imposible encasillar su producción. Esto sucede porque sus películas no se parecen entre sí y quizá en esa búsqueda constante resida la singularidad de su trabajo. Algunos críticos han intentado etiquetar su obra dentro del “realismo mágico”. Lucrecia Martel niega rotundamente esta posibilidad: “rechazo esa etiqueta que hay algo, una realidad, sobre la que luego viene aplicarse algún tipo de magia. Rechazo completamente esa idea. De hecho, creo que es fascista. Para mí la realidad es, por supuesto, una construcción en la que tenemos que creer, pero también podemos cambiar” (Martel, en Ravaschino, 2001).

Yagüe (2018) al referirse a los intelectuales herederos de una tradición señala que hay alejarse de los sellos de una tradición ya celebrada, pero, sin embargo, se requiere de coordenadas afectivas e intelectuales desde dónde pensarse. No hay pensamiento sin historia, lo que se construye es en base a una experiencia previa. El autor se pregunta cuál es el camino a seguir para dejar de reproducir, de imitar tonos, estilos, poses, fraseos, entre otros. Yagüe (2018) se responde: “(...) hay que olvidar toda parafernalia generacional” (p.86).

El cine es un constructor de sentido social muy poderoso, y por ello Martel viene a cambiar esas coordenadas a través de sus films. La estética “marteliana” propone transformaciones en las estructuras narrativas que la inscriben en el cine no-narrativo. Mientras que lo importante para el cine narrativo es la historia, la acción, y la lógica narrativa; para el cine no-narrativo no hay una trama, ni lógica alguna. Lo que moviliza a este tipo de cine es la experimentación con sonidos, ritmos, formas e imágenes.

Tomemos por ejemplo la sinopsis de *La Ciénaga* que escribió Martel que “no intenta resumir ninguna historia, sino que pretende indicar un tono, deteniéndose en ciertos detalles y en el sentido simbólico que adquieren algunos nombres” (Oubiña, 2007, p.15).

Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. /Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. / En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no se trata de ciénagas, sino de la ciudad de *La Ciénaga* y alrededores. // A 90 km está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. / La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes que el éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. / En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos tojos, donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. / Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra. // Tali es la prima de Mecha. / También tiene cuatro hijos y un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Vive en La Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir un verano de demonio. (Martel en Oubiña, 2007, p.15)

El cine de autor es un punto intermedio entre el narrativo y el no-narrativo. Es decir, en las películas de autor no es tan importante lo que se cuenta, sino cómo se cuenta.

En este punto cabe hacer una comparación entre dos cineastas que poseen esta impronta. El cineasta francés Godard, al igual que la salteña Martel, puede incomodar y dejar al margen a cualquier espectador. Ambos trabajan con una ruptura de sentido en sus poéticas. En el caso de los films de Godard la disrupción constante entre el sonido y la imagen exige al público mucha atención para no perderse en el camino, no hay núcleos de sentido homogéneos, todo lo contrario, Aidelman y De Lucas (2010) enuncian la hipótesis de Godard quién sostiene que es posible producir pensamiento “entre” las imágenes.

Para el cineasta francés no importa lo que el autor quiera decir o comunicar, el sentido se produce siempre en el que está mirando; esa es la tercera imagen. La fórmula sería la siguiente: $1 + 1 = 3$. Godard entiende que de la sumatoria de dos imágenes surge una tercera que es la que se forma en la mente del espectador.

De allí que los fragmentos no son producto de un proceso de ensamblaje, sino de montaje. Existe una pugna, un cruce, una gestación de sentido en el intersticio, en ese “entre”, pero repentinamente se corre el velo y aparece algo cargado de significado.

La narrativa de Martel privilegia del sonido sobre la imagen. Ella encuentra que la imagen tiene un nivel referencial indicial en el cine; por ejemplo, cuando vemos una silla en un film es esa silla y no otra. En cambio, el sonido (que para la narrativa marteliana incluye el silencio) ofrece una amplia posibilidad de recursos. La palabra hablada en el cine de Martel tiene muchas tonalidades: los murmullos, los susurros, los acentos del idioma, el mismo

silencio. En una cultura tan visual, el sonido le permite agudizar la observación sobre alguna cosa o algunas estructuras dramáticas que le permiten representar lo que ella está buscando expresar.

La cineasta salteña sostiene que en culturas como las nuestras, lo visual organiza la percepción y por ende nuestro sistema de creencias. Martel considera que el sonido es una puerta de entrada para hacernos dudar, repreguntar y/o cuestionar sobre lo que creemos.

Esta idea marteliana nos abre una serie de interrogantes: ¿cómo se construyen sentidos a través del silencio, los acentos las pronunciaciones y los planos sonoros? ¿con qué herramientas podemos analizar este tipo de cuestiones? ¿se puede hablar de representaciones sonoras en el cine?

Dice Martel (2018):

Desde ese punto de vista el sonido me permite en una cultura tan visual, con la educación tan visual, encontrar otras formas para agudizar la observación sobre alguna cosa o algunas estructuras dramáticas que siento que nos rodean todo el tiempo. Estamos más pendientes de unos esquemas narrativos que son buenos, con los que se han hecho grandes películas, pero que quizá no nos sirven para representar lo que queremos.

(...) A mí me parece que el sonido, y en particular la palabra, es el primer elemento de la dimensión sonora de una película. El sonido que emite una persona es un sonido que refleja muchas cosas; refleja barrios, paisajes y muchas cosas sumamente complejas, entonces trato de no perderme eso, en la medida que sea posible, de que esté presente en mis películas. Por ejemplo, cómo hablan los viejos o los niños. Esa variedad tiene mucha información acerca de nuestro mundo (...) y para mí de Argentina del norte.

A través de los silencios⁵¹ la cineasta propone al espectador crear sus propias imágenes, así como también, una marca particular en su forma de narrar: la utilización de los distintos planos de sonido. El susurro abre espacio a lo no decible, esas cuestiones que se las ubica a distancia porque es aquello que no se nombra, pero está allí. Escribe Barthes:

⁵¹ Señala Barthes en *Lo Neutro* que desde el punto de vista semiológico: “el silencio no es un signo en sentido propio, no remite a un significado (Se sabe bien que en música el silencio es tan importante como el sonido: es un sonido, o también un signo. (...) Es lo que le sucede al silencio: se quiere responder al dogmatismo (sistema cargado de signos) con algo que desbarata los signos: el silencio. Sin embargo, el silencio mismo adquiere aspecto de imagen, de una postura más o menos estoica, “sabia”, heroica o sibilina” (Barthes en Simón, 2012, 151).

El susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de la música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se *desnaturalizaría*, incluso, hasta formar un intenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara de él un solo signo (*naturalizando* esa capa de goce puro), pero también – y ahí está lo difícil – sin que el sentido se eliminara brutalmente, se excluyera dogmáticamente, se castrara, en definitiva. La lengua susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento, desconocido por nuestros discursos racionales, no por ello abandonaría un horizonte de sentido: el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría, colocado a lo lejos, como un espejismo, convirtiéndose en un ejercicio vocal en un doble paisaje, provisto de un “fondo”; pero en lugar de ser la música de los fonemas, el “fondo de nuestros mensajes (como ocurre en nuestra Poesía) el sentido sería en este caso el punto de fuga del placer. (Barthes en Simón, 2012, 100-101)

5.4. Mirar con los oídos: la contramirada en el cine de Martel⁵²

La Ciénaga –como toda la obra de Martel– explora una práctica de elipsis y el fuera de campo (Oubiña, 2014). La cineasta salteña elabora una estética de espesor de capas de translucidas, proponiéndole al espectador un estado de incertidumbre constante, forzándolo a comprometerse y participar activamente en la construcción del sentido. Renueva y actualiza ese “efecto de distanciamiento” brechtiano⁵³ por el cual los espectadores son invitados a significar críticamente lo que sucede en el film. Someterse al “efecto de distanciamiento” es una entrega por parte del espectador a experimentar las contradicciones, los vacíos, las incomodidades que ese silencio del plano da lugar.

Martel se sirven de técnicas cinematográficas en las que asume riesgos, tales como, la disociación entre la banda sonora y la imagen; los murmullos, los secretesos, los chirridos y demás sonidos. De este modo, busca bajar la guardia del espectador, desorientarlo. Señala Arancibia:

Este juego de ambigüedades recorre los diferentes niveles de la película cuestionando los valores instaurados y, con la misma estrategia narrativa, va generando un espacio de inquietud permanente interpelando las creencias instauradas. Las relaciones que

⁵² Sjogren (2006) denomina de “imágenes ciegas”, a la acción de mirar con los oídos.

⁵³ Barthes se ocupó en sus artículos la teoría del distanciamiento a partir del análisis del teatro de Bertold Brecht. Según Barthes (1967), el poder de la representación no debe enfatizarse hasta imposibilitar el ejercicio del juicio crítico y, por ello, los procesos de identificación entre el receptor y el protagonista han de limitarse para evitar la ausencia de libertad.

se establecen entre los personajes dan cuenta de este territorio simbólico contaminado en las que las representaciones impuestas no logran disciplinar a los cuerpos concretos y generan una difracción notable entre el decir y el hacer. (2015, p.75)

El cortometraje *Rey Muerto* (Martel, 1995) marca un hito que tendrá su continuidad en *La Ciénaga* (Martel, 2001) donde la cineasta irrumpe con un tipo de narrativa que hace surgir en algún lugar de los márgenes, lo no decible, lo no mostrable.

David Oubiña, en una entrevista realizada por Varea (2008)⁵⁴ respondía sobre su mirada sobre el film de *La Ciénaga*:

Todas las películas cuentan una historia. *La Ciénaga* también. Solo que no lo hace a la manera del cine clásico norteamericano, donde hay una línea principal muy definida y líneas secundarias. Si hay una trama es porque hay una especie de red. Los personajes están a merced de fuerzas naturales y sobrenaturales. Eligen desentenderse en esa especie de anestesiamiento en el que viven. Esperan que venga algo desde afuera a condenarlos o salvarlos.

La estructura narrativa que propone Martel en sus films no tiene un principio, nudo y desenlace, es decir, no es posible encontrar un conflicto central sobre el cual se dirija la historia de *La Ciénaga*. Oubiña (2007) se cuestiona al respecto sobre cuál es el camino que emplea la cineasta salteña para acrecentar la tensión dramática sin activar el pulso narrativo. Dice Oubiña:

Martel se traslada como un camalote por el delta de un río. Es metódica pero esquiva. Un grupo amplio de personajes se involucra en pequeños conflictos que, en lugar de articularse como ejes de una historia definida, bosquejan relatos asordados que apenas insinúan y que sólo alcanzan una baja intensidad narrativa: la ruinosa pareja de Mecha y su marido, la impotencia de Tali ante Rafael, los sufridos sentimientos que Momi abriga hacia la mucama, el recuerdo de un antiguo romance entre Gregorio y Mercedes, la contenida excitación que despierta la llegada de José. Son conatos de conflicto que el relato parece no advertir o que elige pasar por alto. No circula a través de ellos sino opera sobre ellos sobre una estructura de asociaciones leves y de series rizomáticas, apoyándose en desaparejas líneas de continuidad que llevan de una situación a otra. (2007, p.24)

⁵⁴ Publicada en espaciocine.wordpress.com

Se trata de un mosaico de microrrelatos rizomáticos sobre la vida cotidiana de estas familias. Está compuesto de escenas que operan como fragmentos que al mismo tiempo integran un conjunto mayor sin estar regidas por la rutina que construye la “tradición”, el “folklore” local. Estas cápsulas transforman, con sus imágenes y sus sonidos, el ambiente de representaciones salteñas. Dice Martel (2001):

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia.

Martel efectivamente lo logra porque narra desde perspectiva deconstructivista el mundo que ella conoce; relata un entorno marcado por una contra-mirada al conjunto de imágenes, sonidos e ideas que operan, desmontando los enfoques que fortalecen el núcleo solidificado de las representaciones de la salteñidad. Al decir de Taubin (2001): “Martel construye su narrativa a partir de incidentes cotidianos, innumerables idas y vueltas, y una cacofonía de voces que compiten por la atención”.⁵⁵

En este punto Martel ubica al espectador en una encrucijada, en cuanto a escoger un punto de vista que es clave para poder ingresar a una historia. Y en esta ficción, la instancia enunciativa está por sobre lo que puede conocer el espectador. Deja a su público en los bordes, con retazos de historia que no puede integrar fácilmente. Tampoco pareciera que los personajes tienen ese conocimiento; como señala Arancibia (2017) es un estilo fluctuante, sin tener una visión omnisciente de la historia, el espectador es el que tiene que terminar de construir el sentido. Algo de lo que señala Deleuze sobre el espacio sirve para pensar este film:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación. (2005, pp. 160-161)

⁵⁵ Traducción propia.

Nada se puede comprender claramente, ni justificarse, ni explicar. Todo se mueve en una arena de incertidumbre; para tal fin la cineasta utiliza las focalizaciones. Plantea una focalización externa de manera que el espectador pareciera siempre ver la mitad o un cuarto de lo que sucede, un nivel indicial de lo que saben los personajes; es decir, los personajes contruidos por Martel saben más que el espectador.

También, en el desdoblamiento de los nombres de Mecha y Mercedes se genera un desconcierto en el espectador. Según Barthes (en Simón, 2012: 117) el “Nombre propio” dispone de tres propiedades: el de esencialización, el de citación y el poder de exploración. Esta última propiedad del “Nombre propio”, el poder de exploración, se “desdobla”, como sucede en una reminiscencia. Esta misma dinámica de desdoblamiento de los nombres propios se da en los personajes de Mecha y Mercedes en *La Ciénaga*. Dos mujeres con el mismo nombre como en el caso de Mercedes, la amante de José, el hijo mayor de la Mecha. En ese juego de espejos se pone en tensión ambigüedades tales como haber sido en otros tiempos amigas muy cercanas Mercedes y Mecha, antes de ser la “otra” (amante de Gregorio), lo que provoca, en el juego de citaciones de los nombres, una confusión no solamente de los nombres sino de las funciones y los recuerdos en las exploraciones de las mismas.

Los artificios del cine y el montaje le permiten a la cineasta crear un mega-narrador (ocularización cero) a través de un juego constante entre las posiciones de la cámara, encuadres cerrados, alternancias, superposiciones etc. Mantiene al espectador en una abstinencia de información que lleva a una búsqueda constante, intentando unir los cuadros de un mosaico cuyos tamaños, diseños y bordes no coinciden. Señala Arancibia:

La distancia entre lo que se dice y se hace, señalado en el film en todos los niveles analíticos, reproduce a nivel semántico otro nuevo intersticio donde la cámara de Martel se posiciona para visibilizar las contradicciones más profundas de la sociedad provinciana. La mirada deconstructiva señala, además, el lugar donde ya se está gestando una regulación más abierta a la diversidad sexual que se legislará unos años después, si bien sostenida desde leyes y políticas provenientes del estado nacional. (2015, p.80)

La directora salteña crea nuevos mapas y renueva, a través de su narrativa, una mirada sobre su lugar de pertenencia que hace temblar las representaciones consolidadas

produciendo nuevos sentidos sinestésicos⁵⁶, donde las categorías de focalización y auricularización⁵⁷ no son lo suficientemente operativos para analizar la obra de Martel.

A partir de esta contra mirada de Martel se abre la posibilidad de un nuevo modo de mirar, “mirar con los oídos”; de allí que propongo pensar las *representaciones sonoras* como otro modo de ingresar a la narrativa marteliana.

Las representaciones sonoras operan como mecanismos perceptivos sinestésicos en la audiencia, en tanto traducen ese cruce perceptivo entre los diferentes sentidos, en ese ahí y ahora, desencadenando una serie de sensaciones sobre el mundo que representado desde su devenir, de su sobrevenir en ese espacio/tiempo. Las *representaciones sonoras* no circulan, tampoco se cristalizan, simplemente evocan el deseo de un nuevo lugar, de un desplazamiento, de un corrimiento apto para sacudir, efímeramente, las certezas identitarias y prefigurar un yo-otro.

Esta acción de desvanecimiento es suficiente como para producir una crisis que posibilite la apertura de un proceso de deconstrucción de valores e ideologías. El deseo en las *representaciones sonoras* es una invitación a percibir sinestésicamente otras galerías, otros corredores, creando nuevos modos de habitar, de pensar.

5.5. De la militancia estética a “alzar la voz”

Benítez (2019) en su tesis de grado “La irrupción de la mujer en la industria del cine nacional como directora cinematográfica” investigó sobre directoras de cine en Argentina, como Vlasta Lah, María Luisa Bemberg, Lita Stantic y Lucrecia Martel que, entre muchas otras cineastas, posibilitaron, gestionaron y promovieron la incursión de otras mujeres en la industria nacional de largometrajes.

⁵⁶ La sinestesia, del griego 'syn' (unión) + 'aisthesis' (sensación), consiste en la unión de distintos sentidos. Alicia Callejas (2012) sostiene que: “la sinestesia es una peculiaridad mental que tiene el 1% de la población mundial. Consiste en un cruce entre los diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo. No es una impresión lo que perciben: lo sienten realmente. Un sinestésico escucha colores, ve sonidos, prueba olores, siente música, huele palabras o ve dolores y sentimientos”. (p.34)

⁵⁷ La propuesta de Martel para su análisis se despega de lo que pueda ver y/o escuchar el personaje, requiere detenerse a observar qué sucede con esa imagen y sonido en el espectador. Particularmente cómo opera el sonido dentro de las sintaxis martelianas en las audiencias. Me refiero que no es importante lo que el personaje escucha o mira, sino qué produce “eso” en aquel que está mirando o escuchando. Esto quizás nos habilitaría a pensar en “sonidos blancos”, como el rompimiento de las olas del mar en la costa; “sonidos amarillos”, como el caminar bajo el espesor de la selva; “sonidos celestes”, como el replique de las campanas, entre otros, tantos.

Presentó su trabajo en el formato de video/ensayo utilizando como uno de los recursos recortes de películas emblemáticas dirigidas por estas directoras que buscaron romper con los estereotipos de las mujeres de clase media alta blanca, condenadas a ser víctimas de un rol social específico.

En *Las furias* (1960) Vlasta Lah problematiza la dependencia de las mujeres respecto a los hombres y pone en voz de uno de sus personajes de este film la búsqueda de esta ruptura: – “Odio las mujeres que esperan todo de un hombre”.

En esta misma línea, María Luisa Bemberg en su film *Señora de Nadie* (1982) vuelve sobre ese mismo quiebre cuando su protagonista responde a la pregunta “- ¿Señora de quién?” El personaje femenino se desliga de cualquier tipo de vínculo o dependencia: – “Señora de nadie”.

Ya con el advenimiento de la democracia, surgen otros imaginarios colectivos, la posibilidad de las mujeres de perseguir sus deseos. Bemberg en su *Camila* (1984) escenifica el fusilamiento de los protagonistas por causa de un amor prohibido. En el momento de mayor tensión dramática el personaje Camila dice: “- Ladislao, ¿estás ahí?”. Y Ladislao responde – “A tu lado, Camila”.

A partir de la segunda mitad del siglo XX estas directoras introdujeron, a través de su cine, cambios en los modos de percepción vinculados al autoconocimiento, la voz propia, la posibilidad de elegir.

Es así que la incursión de las mujeres como directoras cinematográficas posibilitó ingresar a campos antes inexplorados. En este contexto surgieron nuevas formas de decir, de contar y de narrar historias atravesadas por las miradas de las mujeres.

El cine de Vlasta Lah, María Luisa Bemberg y Lita Stantic, entre otras, abrieron paso a Lucrecia Martel. Cada una de ellas hizo sus aportes para transformar la mirada hegemónica (heteronormativa y androcentrista) que caracterizó desde sus inicios al cine industrial. Como lo señala Ulm (2010) una mirada blanca y de clase media y masculina:

Si aquella visión propuesta por el clásico Plano Punto de Vista se anclaba en la figura del Hombre (como Sujeto, Adulto, Blanco, Propietario, Burgués, Masculino, Heterosexual, etc.) que imponía su forma a cualquier materia que sea, el nuevo cine va a dar prioridad a las miradas no reglamentadas por esa forma dominante. (p.3)

Arancibia (2015) advierte que Martel ya desde su cortometraje *Rey Muerto* (2015), un texto que le otorgó varias distinciones internacionales, logra visibilizar a través de su cine problemáticas sociales ocultas, silenciadas y excluidas de los relatos cinematográficos, como es el caso de la violencia contra las mujeres. En *Rey Muerto*, la protagonista atraviesa las calles del pueblo llevándose a sus hijos y arrastrando una garrafa. Esta mujer se está escapando de su marido violento bajo la mirada cómplice y delatora de sus propios vecinos. Y a través del acto simbólico de cruzar el puente, cambian las reglas de juego para siempre: “Que vuelva si quiere”, responde la mujer del corto de Martel *Rey Muerto* frente a la amenaza que su marido vuelva por ella.



Fotograma 10: La protagonista de *Rey Muerto* cruzando el puente con sus hijos

Álvarez (2013) sostiene que la mirada de Martel construye a los “otros” como nuevos objetos. De acuerdo con esta perspectiva en *La Ciénaga* se estaría repitiendo el gesto de la dominación masculina y heterosexista. Dice el autor: “En el caso de *La Ciénaga*, encuentro

en algunos personajes, especialmente en Mecha resabios de cierta masculinidad de las miradas creando quizás una mirada patriarcal desde sujetos femeninos”.

Es cierto que en el microcosmo que se genera en *La Ciénaga* predominan los personajes femeninos y los hombres pasan a un segundo plano. Estas cuestiones se las puede observar en escenas, tales como, cuando del marido de Mecha, Gregorio, se tiñe las canas o el marido de Tali no puede abrir la tranquera y ella rompe el candado con una piedra y soluciona el problema.

Acosta (2011) señala:

Nuevos temas para un nuevo cine en que la subjetividad, el cambio de percepción, de estructuras, y la resistencia a seguir sufriendo los efectos de una cultura más conservadora, provocan un salto en la capacidad de producción de las mujeres en nuestra sociedad que derrapa en la posibilidad de verse a sí mismas, de mostrar el modo en que el lugar de “lo femenino” decanta de todos estos procesos y se simboliza en obras artísticas audiovisuales que las representan y las diferencian del pasado. (p.12)

En este proceso de transformación de “lo femenino” que marca Acosta es necesario comprender que la mirada femenina no necesariamente tiene que responder a una visión binaria (hombre/mujer) sino más bien a gestos en las miradas, a la construcción de nuevas subjetividades.

Quizás en este pequeño universo creado por la directora salteña los hombres no sean ni los sujetos ni los objetos de deseo de las mujeres, pero ese “gesto” de la mirada no conlleva una mirada patriarcal, sino mujeres poniendo en foco otras realidades desde otra perspectiva. Dice Martel: “Quiero que haya más mujeres en la industria del cine para que puedan transmitir sus experiencias, no para que me instruyan sobre la mirada femenina” (Martel en Pérez Zabala, 2019).

De Lauretis (1992) cuestiona si la estética femenina o un lenguaje propio de las mujeres es capaz de escaparse de la mirada del patriarcado. Y plantea el desafío de lograr crear nuevos sujetos de visión.

Existe una construcción de *militancia estética de las imágenes*, que no busca encasillar al cine como feminista, sino que opera, de acuerdo a Leandro Suárez, como “gesto

de alternancia, como caballo de batalla ante la homogeneización de la narrativa tradicional” (2018, p.3).

Para Benítez (2019), la militancia estética audiovisual de las imágenes es una categoría clave que nos permite entender a la mujer como lo esencial en el centro de las escenas, como factor determinante dentro del desarrollo de un film, es decir, la imagen de la mujer se configura como un elemento de cambio constante y no simplemente como la imagen de la mujer como adorno, o como la mujer que acompaña al varón en sus hazañas, sino que da cuenta de una imagen de la mujer como factor determinante, de cambio, como papel en primer plano y no en roles secundarios.

De acuerdo a esta categoría propuesta por Suárez, en el cine marteliano podemos percibir una militancia estética de las imágenes, dado que “las imágenes arden” (Didi Huberman, 2015); nos evocan algo y le transmitimos nuestra flama y le damos sentido de acuerdo a lo que ellas nos provocan. En el ardor de esas imágenes es posible experimentar el ímpetu de lo femenino como aquello que moviliza la historia para que esta se desarrolle.

La metáfora de cruzar el puente utilizada por Lucrecia Martel, en el cortometraje *Rey Muerto* marca la posibilidad de cruzar ciertas fronteras. Cruzar el puente es mirar del otro lado, liberarse de la reproducción de los mandatos del patriarcado: “Existen miradas que ponen en jaque el Rey. Ellas son las que atreven a cruzar el puente. Ellas no matan al Rey, sino que cambian las reglas para siempre” (Echenique en Benítez, 2019, p. 8).

Martel en los últimos años también cruzó otros puentes: de la militancia estética como forma de visibilización de que otro mundo es posible, pasó a una militancia en los espacios públicos levantando su voz contra todas las formas de violencia y dominación del patriarcado.

Cuando Martel fue jurado en 2019 del Festival de Venecia se pronunció respecto a Roman Polanski:

Yo no separo al hombre de la obra. La presencia de Polanski [en el programa del festival] me resultó muy incómoda. Hice una pequeña investigación, con Internet, y consultando a escritoras que han tratado estos temas. Y vi que la víctima dio este caso por cerrado, no negando los hechos sino considerando que el señor Polanski había cumplido con lo que la familia y ella habían pedido. No puedo ponerme por encima de las cuestiones judiciales. Pero sí puedo solidarizarme con la víctima. No voy a asistir a la proyección de gala del señor Polanski porque yo represento a muchas mujeres que en Argentina luchan por cuestiones como esta, y no querría levantarme para aplaudirle. Pero me parece acertado que su película esté en el festival, que haya diálogo y se debatan estos asuntos. (Martel, 2019)

Esta y una infinidad de declaraciones en la escena pública y mediática muestran que la cineasta salteña traspasó los límites de la militancia estética. En sus discursos públicos interpela en forma constante no solamente la violencia de género sino defiende los derechos humanos, se pronuncia a favor del aborto legal, etc.

El cine de Martel es rebelión al saber constituido, tanto del cine como el de la política. Su militancia expresa el coraje de una mujer capaz de enfrentarse a la sociedad salteña.

La cineasta construye sus mundos no solamente a través de los silencios, murmullos de sus personajes sino, también, diciendo no, una y otra vez, a un pasado solidificado y al hacerlo afirma la posibilidad de un presente diferente.

Martel alza su voz y reaviva la polémica:

El feminismo no es una cosa. Es un sistema de pensamiento que transforma las prácticas sociales. Una feminista ha hecho lecturas precisas, ha inventado categorías, ha desarticulado las tretas del sometimiento. (...) ¿Cuánto llevamos de machismo incuestionado? Siglos. Ojalá salir de ese modelo no nos lleve tanto. (Martel en Pérez Zabala, 2019)

Conclusiones

“La literatura tiene un efecto, una construcción sonora inaudita. Si uno repasa las lecturas, son espacios sonoros que uno se genera a sí mismo. Incluso libros malos tienen ese poder, pero los libros buenos para mí te inventan un recorrido, un lenguaje y unas vueltas en donde todo ese proceso es más fuerte” (Lucrecia Martel)

Las representaciones sociales son un marco de contención teórica que permite repensar el modo en que las identidades son creadas en la perspectiva de generar nuevos ámbitos de intercambio y diálogo. En este sentido, las representaciones creadas por Martel, Seggiaro y Sarasola Day colaboran con la deconstrucción del relato esencialista identitario de la salteñidad que excluye e invisibiliza “otras” identidades, vivencias y prácticas sociales no contempladas en estas construcciones.

Así, en esta tesis he intentado pensar el cine producido por estas tres cineastas salteñas como un territorio capaz de producir un régimen de representaciones que entra en tensión e interpela al imperante. Como señalé al inicio de esta tesis, se trata de films que construyen representaciones mediante la enunciación de otro tejido de imágenes y sonidos, a partir de los cuales pueden surgir otros espacios, otros sueños, otras estéticas y otras prácticas.

Estas representaciones también amplían el horizonte de “lo posible” en la concepción del Estado, con la intención de proponer miradas diferentes que democratizen y abran el juego a todos los sectores sociales. Esto implica trabajar con lo audiovisual como una instancia comunicacional que habilita a imaginar nuevos horizontes.

Las diferentes operaciones que producen corrimientos de las miradas de Martel, Seggiaro y Sarasola Day procuran, entonces, constituir un aporte, una herramienta conceptual que no solo viabilice imaginar y visibilice otras Salta; sino también que, a través de un cuestionamiento de la construcción de la mirada en el cine puedan ingresar aquellas/os “excluidas/os” a las representaciones la salteñidad.

Por otra parte, emprender una investigación del cine hecho en la provincia (2001-2013) implicó establecer un recorte dentro del campo audiovisual local. Este recorte tuvo como punto de partida y de referencia a la producción de Lucrecia Martel. Y esto porque la irrupción en el campo cinematográfico del film *La Ciénaga* (2001) de la cineasta salteña puede considerarse un hecho bisagra dentro del cine nacional (Soto, 2014). Este film provocó, a través de una estética propia, una nueva tradición y un sistema de referencias que se volvieron imprescindibles para lograr visibilizar el cine de la región, hasta entonces invisibilizado.

El lugar relativo a las representaciones sobre Salta no había sido cuestionado hasta este momento y o, al menos en general, hasta la creación de este modo marteliano de “focalizar” la salteñidad. Una década después se acoplarán, a esta propuesta estética fundada

por Martel, Seggiaro y Sarasola Day conformando un linaje que disputará con las representaciones de esa identidad colectiva consolidada.

De este modo, Martel inaugura un camino que impulsó a otras mujeres cineastas (como Seggiaro y Sarasola Day) a construir una mirada crítica a partir de una conciencia de género. Se podría hacer extensiva a la directora de *La Ciénaga* las palabras que de Oliveria Cézar dedicara a Agnès Varda: “Una mirada feminista en una feminista con mirada propia” (Oliveria Cézar en Soto, 2014, p.13).

La irrupción de las mujeres directoras en el campo audiovisual local, en el período que comprende esta investigación, contribuyó a incluir “otras” miradas, así como también a la concientización y ampliación de derechos alcanzados. Sus formas de narrar la heterogeneidad y diferencia esparcen semillas de una militancia estética feminista.

A través del trabajo de análisis realizado en esta investigación, se ha visto cómo *La Ciénaga*, *Nosilataj/la belleza* y *Deshora* construyen miradas acerca del territorio visibilizando los conflictos étnicos, los sistemas patriarcales, el rol devaluado de las mujeres, entre otras. Estas representaciones contra hegemónicas de la salteñidad se materializan en los desplazamientos de sentidos sobre los mapas de relaciones históricamente construidas, produciendo como señala Arancibia (2015) “un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local” (p.55).

Otra de las cuestiones está vinculada a que, en este mismo período, el cine fue clave en la configuración de identidades nacionales (Arancibia, 2007). De allí que me pregunté acerca de la posibilidad de encontrar una estética recurrente en filmes locales, o al menos regionales, que se definan en oposición a “lo nacional” (entiéndase la estética hegemónica “porteña”).

A partir del análisis de la filmografía de las tres directoras salteñas puedo señalar que no fue posible encontrar una estética que unifique a un cine salteño. Y, por otra parte, la “herencia” estética que reciben Seggiaro y Sarasola Day de Martel no genera un efecto uniformizador ni homogeneizador sobre sus cinematografías, todo lo contrario, potencia su rica heterogeneidad.

Después de haber expuesto las particularidades de la mirada feminista de Martel, a la que se suman con un relieve propio la de las directoras Seggiaro y Sarasola Day, puedo

desestimar la presunción esencialista de un “cine salteño” y/o de un “cine femenino” a la hora de “focalizar” la salteñidad.

En lo que sigue, me propongo realizar algunas reflexiones finales sobre las estrategias narrativas subversivas de estas tres directoras salteñas que habilitan a, cada una desde operaciones diferentes, la transformación de las políticas de conocimiento y de percepción para comprender que existen “otras” Saltas.

Martel hace referencia a una operación a la que define como un proceso y, por otra parte, ubica la percepción en un afuera del cuerpo del otro. La directora salteña señala:

A mí no me interesa en absoluto contar historias. Pero sí me interesa percibir un proceso. Cuando uno ve una película no está dos horas frente una historia: está frente a un proceso complejo en donde otro pretende revelarte su percepción del afuera. Y te pone en su cuerpo. (Martel en Oubiña, 2007, p.69)

Toda relación dialógica conlleva matrices socioculturales y mediaciones que emergen a través de los vínculos que se generan con los espectadores. De allí que es importante explicitar el lugar desde dónde se construye este intercambio además de señalar las distancias/cercanías entre las subjetividades que intervienen.

La posibilidad de una construcción dialógica donde la diversidad, las transformaciones y la incertidumbre se hagan presentes implica situar “ese proceso complejo” del que habla Martel; me refiero a que hablar de lo que se sabe por pertenencia o por cercanía requiere de operaciones/técnicas que habilitan a generar una relación con los propios o los otros.

Como ya lo señalé en el capítulo dedicado a *Nosilatiáj/ la belleza*, la posibilidad de relacionarse con el “otro” puede llevarse a cabo desde afuera (siempre estamos fuera del cuerpo del otro) pero dentro de la propia cultura; o desde cerca/lejos, pero al exterior de una cultura que se percibe como inversa a la propia.

Esto es: nace en el discurso un hiato, un intervalo vacío en la relación con el otro, que no me pertenece a mí ni al otro, sino precisamente a ese lugar que Bajtin (1990) llamó *exotopía*, es decir, ese espacio exterior donde el sujeto se relaciona con la alteridad.

Oubiña (2007) propone la noción de *cine quirúrgico* como otra alternativa para poder relacionarse con el “otro” tanto desde afuera como desde dentro de la propia cultura: “una

mirada sobre la superficie pero que las disecciona, las penetra y examina para mostrarlas como organismos descompuestos que necesita arreglo.” (p. 51). Esos *modos de ver* (Berger, 2010) de una sociedad que plantea Oubiña están vinculados, como ya lo señalé, con el *régimen escópico* (Jay, 2003); la operación que realiza puntualmente el *cine quirúrgico* es la de detenerse sobre en eso que está enquistado, trabado, rígido con la finalidad de exhibirlo.

Si bien puedo advertir en las tres cineastas características del cine quirúrgico -aun cuando cada una de las realizadoras salteñas utiliza técnicas y procedimientos diferentes para mostrar-; he identificado además una forma de intervención común a las tres que denomino *cine de diafanización*. Entiendo que el *cine de diafanización* es un proceso que consiste en diafanizar o transparentar los tejidos al interior de una sociedad para poder visualizar el sistema vertebral y las articulaciones posibles entre los distintos componentes de las estructuras sociales.

De acuerdo al análisis de las estrategias narrativas podría sostener que, a través diferentes operaciones del *cine quirúrgico* y del *cine de diafanización*, estas tres directoras transforman no solamente el modo de mirar sino el modo de mostrar “la salteñidad” lo que produce un cambio epistémico en la constitución misma del acto de la representación.

Para tal fin las cineastas recurren a técnicas diferentes: Sarasola Day, *la implosión*; Seggiaro, *la explosión*; Martel, *implosión/ abducción*.

Comenzaré por la directora de *Deshora*; a través del primer diálogo que mantuve con ella surgió esta idea de *implosión*. Sarasola Day explica que para ella la *implosión* es una operación para aproximarse a aquello que intenta abordar en sus películas no desde la crítica sino de la incomodidad que produce la inmersión en su propia cultura y el sometimiento de los personajes a modos de relacionamientos rígidos que se perpetúan a través del tiempo.

Desde esta perspectiva pensamos la *implosión* como un tipo de narrativa que opera como un detonador en al interior de la propia cultura. Al ejercer una fuerza centrífuga sobre las bases que sustentan “lo establecido” y/o “lo natural” remueve los núcleos nocionales arraigados de esa cultura abriendo espacio a la creación nuevas subjetividades.

En *Deshora* el deseo es el detonador, el que genera la posibilidad de cambio, el que tensiona las experiencias del adentro y el afuera en ese pequeño universo de la finca tabacalera del Valle de Lerma.

A diferencia de lo que sucedió con Sarasola Day, en ningún momento de la conversación que tuvimos en la entrevista que le realicé Seggiaro me habló de una técnica de *explosión*. Se trata de una idea que elaboré después de analizar e interpretar el modo a través del cual ella accede a un universo que no le es propio: la etnia wichí.

Cebrelli y Arancibia (2011) señalan la función que cumplen las fronteras tanto para delimitar las culturas como para construir las diferencias. La narrativa propuesta por Seggiaro es un intento por acercar las diferencias a través de un diálogo entre culturas: la criolla dominante y la wichí.

La directora de *Nosilataj/la belleza* trabaja su narrativa como si fuera una artesana de la industria cinematográfica. Señala las capas, los niveles del discurso; los descompone, los recorta y los vuelve a pegar como si fueran de piezas de un rompecabezas identitario.

La técnica de la *explosión* requiere del dominio de las operaciones o procedimientos específicos del lenguaje cinematográfico para visibilizar las diferencias y poder cruzar esa frontera simbólica. Dado que, como dice Cebrelli (2014), “la diferencia se lee desde matrices ajenas y los regímenes de representación e inteligibilidad pueden estallar, lastimando las relaciones afectivas, pero también los cuerpos, las identidades e, inclusive, los modos de supervivencia de los más débiles” (p. 11).

La técnica de la *explosión* puede ser entendida entonces como ese “estallido de las representaciones” de las que nos habla Cebrelli y, pero en el caso de Seggiaro, la fuerza centrípeta actúa sobre las representaciones para romper con la estrategia de colonialidad naturalizada en los wichís. Podemos encontrar a Seggiaro en los bordes externos de su subjetividad; en esa pulsión de rechazo y aceptación es que se genera una *explosión* de sentidos.

La operación de *explosión* abre la posibilidad de crear umbrales desde donde dialogar, comunicarse con el otro desde un afuera cercano. Este cambio en la relación entre el que filma y aquel que es filmado modifica el acto de mismo de representación.

En el caso de Martel propuse pensar su film desde la *implosión/abducción*. Lo que la diferenciaría de la *implosión* de Sarasola Day es que en vez de producirse dentro de la cultura a la que se pertenecen, las *implosiones* de Martel se producen en el interior del propio sujeto.

En cuanto a la *abducción* se trata de un movimiento que opera como un “separador” en la mirada que produce el hiato donde el sujeto puede relacionarse con las “otros”. En el caso de Martel, la *abducción* está vinculada directamente con los desplazamientos de sentido. Martel busca de forma permanente ejercicios de *abducción* al correrse de las miradas instaladas y modificar a través de este movimiento las representaciones consolidadas.

Podemos observar estos mecanismos de *abducción* en sus películas a través de la ruptura en la relación entre imagen y sonido. Esto lleva a que desviemos nuestra atención del núcleo “significativo” y frente a la imposibilidad de acceder, se produce en nosotros nuevos signos.

Martel dice:

La clase media blanca de todo el mundo está educada de una manera muy homogénea, y esa educación coincide con la prevalencia de lo visual, así que un camino que vi eficaz para sacudir mi propia estupidez de clase media blanca era el sonido. La estupidez es una cosa que se construye tan delicadamente que es difícil sacársela de encima. (Martel en Clarín, 2019)

Como lo he analizado a lo largo de esta investigación, el sonido es clave en la narrativa de la directora salteña. Su estética no se nutre solamente de imágenes para construir representaciones, sino que el sonido es uno de sus principales recursos para producir, o más bien, (re)construir sentidos.

Pero fue recién cuando participé de un conversatorio entre Lucrecia Martel y el psicoanalista Jorge Assef cuyo tema fue *Imágenes, época, subjetividades. Una conversación entre el cine y el psicoanálisis* que pude comprender que Martel había emprendido nuevas búsquedas sobre el uso del sonido.

En esa oportunidad, diciembre de 2018, Martel contó que estaba investigando nuevas tecnologías que le permitirían experimentar con objetos sonoros. Comentó que en algunos lugares del mundo ya se está trabajando de esa manera, lo que permite al espectador percibir a través del objeto sonoro: por ejemplo, un avión que uno está viendo en la pantalla atraviesa la sala de cine pasando a centímetros de la butaca del espectador.

El trabajo con este tipo de objetos sonoros permite generar ese desplazamiento, esa *abducción* que rompe la relación significante/significado a través del sonido produciendo

nuevos sentidos. Intuyo que de allí surgió la motivación de Martel en 2019 para dirigir *Cornucopia*, el espectáculo musical de Björk.

Este nuevo desafío de Martel (la idea de crear objetos sonoros para generar desplazamientos de sentido) abre nuevas líneas de investigación sobre su cine que podrían dar origen a la expansión y profundización (que excede el alcance de esta tesis) de la categoría de análisis: *representaciones sonoras*.

Esta categoría analítica se origina a partir de la contra mirada de Martel que abre un espacio para “mirar con los oídos”. La cineasta salteña propone a través de las *representaciones sonoras* una percepción sinestésica a su audiencia. Este mecanismo libera sensaciones sobre el mundo que rodea al espectador en ese ahí y ahora, creando un intersticio esfímero apto para generar una crisis, fundamental para la deconstrucción de valores e ideologías.

Esta noción *representaciones sonoras cinematográficas* surgió a partir de las *representaciones estenopeicas* que expuse en el análisis de *Nosilatiaj/la belleza*. Seggiaro utiliza el *estenopo* para captar imágenes desdibujando lo referencial y sobreimprimiéndole la sonoridad y musicalidad de la lengua para ingresar a una cultura que no le es propia. A través de estas *representaciones estenopeicas* se rompe con la sintaxis de la imagen y se propone una nueva a través del sonido.

Y ahí, en esa zona gris híbrida, enfocada en las representaciones visuales/sonoras de un espacio-tiempo ensamblado por una diversidad compleja, surge la fisura desde donde Martel, Seggiaro y Sarasola Day buscan pulsionar, filtrar sus miradas otras.

*

En estas propuestas de mutación, los diálogos interculturales son centrales; incluyen marcos de referencias ampliados y situados que dan cuenta de otras formas de pensar, sentir y percibir. De allí que, esas identidades construidas no son representadas por las tres cineastas salteñas desde la dicotomía hegemónica/contrahegemónica sino desde las múltiples subjetividades que intervienen, las contradicciones propias de las heterogeneidades, las configuraciones de deseos, entre tantas otras.

Las tres directoras salteñas desenfocan la salteñidad y crean nuevas representaciones para un tiempo, nuestro tiempo. Cada una cuenta historias movilizadas desde su deseo más íntimo. Un deseo enfocado en la crudeza Sarasola Day, en la resonancia de Seggiaro y en la incomodidad de Martel.

Bibliografía

Abu-Lughod, L. (1993). *Writing Women's Worlds. Bedouin Stories*. Berkeley: University of California Press.

Acosta, M. (2011). La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino. En *Revista Imagofagia* – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) Recuperado de: www.asaeca.org/imagofagia N° 4

Agüero, G. (2014). Entre la finca y el club de campo. Vínculos entre el pasado y el presente en las prácticas de habitar un espacio “Rural” en el Encón, Salta. En *Revista Memoria Americana* 22 (2), julio-diciembre 2014, 111-145.

Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Aidelman, N. y De Lucas, G. (Comps.). (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.

Álvarez Leguizamón, S. y Muñoz S. (2010). Categorías nativas, nominaciones de la alteridad y voces autorizadas en la invención de “la Sociedad” y “la Tradición Salteña”: literatura y dialectología. En *Poder y Salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*. Salta: CEPIHA UNSa, 115-132; (2011). Neocolonialismo y hambre. Los agronegocios de la soja transgénica. En Cebrelli A. y Arancibia V. (Editores). *Luchas y transformaciones sociales en Salta*. Salta: CEPIHA, 15 -94.

Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)*. Buenos Aires: Editorial Colihue.

Amado, A. y Domínguez N. (compiladoras). (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: EUDEBA.

Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: FCE.

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* Bs. As.: FCE.

Apra, G. (Comp.). (2010). Una mirada sobre la semiótica de los lenguajes audiovisuales. En *Revista Imagofagia* – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Recuperado de www.asaeca.org/imagofagia; (2012). *Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado*. Ponencia para el III Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual organizado por la Universidad Nacional de Córdoba.

Arancibia, V. (2001a). Rey muerto (de Lucrecia Martel) o los modos de circulación del poder en los espacios marginales paper leído en las *VIII Jornadas Interescuelas de Historia*, Salta; (2001b). Los cortometrajes: zona de representación de las exclusiones publicación electrónica en el CD del *VIII Congreso internacional de Sociocrítica*, Salta; (2002a). *El mundo de La ciénaga. Una representación de la sociedad salteña contemporánea*. Inédito; (2002b). *Los medios y las representaciones. Una aproximación a diversos aportes teóricos y metodológicos*. Inédito; (2007a). El espesor temporal de las imágenes cinematográficas A propósito de *La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción*. Ponencia presentada en *XI° Jornadas Interescuela/Departamento de Historia*, UNT, Tucumán, Argentina; (2007b). ¿Qué ves cuando me ves? O Las modalidades de las representaciones de los jóvenes en la cultura mediática. Ponencia presentada en *VI Bienal Iberoamericana de Comunicación*, septiembre 2007, (UNC). Córdoba, Argentina; (2008). Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel en *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación de los imaginarios circulantes en el noroeste argentino* (tesis de maestría) Salta: U.N.Sa; (2009a). Mi mirada, nuestra mirada. Los modos de narrar y de representar el mundo de los jóvenes salteños. En *Oficios Terrestres* N° 24, Bs. As.: Facultad de Periodismo

y Comunicación social. UNLP; (2009b). Monumentalización e imagen cinematográfica. En Cebrelli A. y Palermo, Z. (comp.) *Colonialidad del poder Salta*: CEPIHA- CIUNSa; (2012a). Nacionalidad, territorios y memorias. La disputa por la significación. En *Praxis, fronteras e interculturalidad. La comunicación en disputa*. Tartagal, Salta: Sede Regional U.N.Sa.-Redcom; (2012b). Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino. Ponencia presentada en las VII Jornadas de Periodismo y Comunicación, *Cultura e Identidades en el Bicentenario del Éxodo Jujueño*, junio 2012. FHyCS, UNJu. Jujuy, Argentina; (2013). Imágenes cinematográficas: entre los melodramas y las heterotopías o Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino. En Carlos González Pérez y Alejandra García Vargas (editores) *Comunicación, cultura(s) e identidad(es) en el Bicentenario del Éxodo Jujueño*. Jujuy: UNJU; (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva en el NOA (2003-2013)*. Tesis doctoral en Comunicación. FPYCS. Universidad Nacional de la Plata (UNLP); (2016). La mirada intersticial: políticas visuales en el cine de Lucrecia Martel. En *Katatay*, año X, (13/14), 39 - 48.

Arancibia, V. y Saavedra, M. N. (2018). Las construcciones de las imágenes de Salta. Articulaciones entre noticias y ficciones cinematográficas. En *Folia Histórica del Nordeste* (31), 98-119.

Ardévol, E. (1995). Representación y cine etnográfico. En tesis doctoral *La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación /visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Arfuch, L (2002). Travesías de Identidad. Lectura de relatos de vida. En *Espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.; (2005). (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo; (2014a). (Auto)biografía, memoria e historia. En *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, N° 1, 68-81; (2014b). Espacio biográfico y memoria de la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el “documental subjetivo”. En Bettendorff, P. y Pérez

Rial, A. (Edit.). *Tránsito de la Mirada. Mujeres que hacen cine. Buenos Aires: Librería*, 131 – 145.

Bajtin, M. (1990). *Art and Answerability*. Traducción de Vadim Liapunov y Kenneth Brostrom. University of Texas Press. Austin.

Banchs, M. (1988). Cognición social y representación social. En *Revista de Psicología de El Salvador*, VII, (30), 361-371.

Barrientos Aragón, C. (2011). Cosmovisión Dominante, Cosmovisión Indígena y Territorio. En *Ritimo le chagement par la Info*. Recuperado de <https://www.ritimo.org/Cosmovision-Dominante-Cosmovision-Indigena-y-Territorio>

Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barrai, 57-63; (1986). Retórica de la imagen. En *Lo obvio lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, 29-49. Barcelona: Paidós; (1999). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje*, 184-188. Barcelona: Paidós.

Bayardo, R. y Lacarrieu M. (Comp.). (1999). *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: Nuevos desafíos*. Buenos Aires: La Crujía.

Benítez, P. (2019) “*Que vuelva si quiere*” *La irrupción de la mujer en la industria del cine nacional como directora cinematográfica*. Tesis de grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Humanidades de la UNSa, 08 de abril de 2019.

Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bernard Calva S. (2019). *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguas Calientes. Aguascalientes, Ags. MÉXICO. Recuperado de

https://www.academia.edu/41898929/Autoetnograf%C3%ADa._Una_metodolog%C3%ADa_cualitativa

Bernardes, H. (2016). Ese secreto de narrar desde adentro. En *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-26419-2012-09-13.html>

Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (Edit.). (2014) *Tránsito de la Mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Bidaseca, K. (2018). Etnografías feministas posheroicas. La lengua subalterna subversiva de las etnógrafas del Sur. *Pléyade (Santiago)*, (21), 119-140. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100119>

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*. mayo-agosto, 49-74.

Bocco, A. (2004). *Literatura y periodismo. 1830-1861 Tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina*. Córdoba: Ed. Fac. de Filosofía y Humanidades (UNC).

Boito, M.E. (2010). Estados de sentir en contextos de mediatización y mercantilización de la experiencia. Intentos por precisar una lectura materialista de las sensibilidades. En Boito, M.E. y Grosso, J.L. (Comp.) *Cuerpos y emociones desde América Latina*. Córdoba: CEA-Conicet, 82-101.

Bongers, W. (2011). Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso”. En *Revista laFuga*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucreciamartel-y-lisandro-alonso/438>.

Bourdieu, P. (1977). La ilusión biográfica. En *Razones prácticas*. Madrid: Anagrama, 74 – 85; (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus; (2000). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus: Madrid; (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (1998). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara.

Brea, J. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo (4)*, 145-163.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J., Laclau E. y Zizek S. (2003). *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Bs. As.: FCE.

Burch, N. (1970). *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.

Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas visuales en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Callejas, A. y Lupiáñez, J. (2012). *Sinestesia*. Madrid: Alianza Ensayo.

Camblong, A, M. (2014) *Habitar las fronteras* Misiones: EDUNAM.

Camhi, L. (2001). Domestic Disturbances. En *The Village Voice* Nueva York. Recuperado de https://article.wn.com/view/2001/10/03/Domestic_Disturbances_by_Leslie_Camhi/

Cancinos, H. (2018). Sobre el imaginario urbano colonial “la muy noble y leal ciudad de Salta”. En *Revista Kairos*, Año 22 (41) – Julio 2018 Recuperado de

<https://www.revistakairos.org/sobre-el-imaginario-urbano-colonial-la-muy-noble-y-leal-ciudad-de-salta/>

Cardoso De Oliveira, R. (2004). El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir. En *Revista Avá*, (5), PPAS UNAM, Posadas, 55-68.

Carlón M. (2004). *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.

Carrasco, M. (2014) Conversaciones informales a propósito del film El Etnógrafo. En Guarini, C. De Angelis, M. (edit.) *Antropología e imagen. Pensar lo visual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Solei Ediciones, 122-141

Castillo, S. (2011). Nación y regionalismo en la narrativa salteña 1932-1941. En Mata, S. y Palermo, Z. (comps.). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta (siglos XVIII-XXI)*, 125-144. Rosario, Prohistoria.

Castro Gómez S. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar; (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Bs. As.: CLACSO.

Cebrelli, A. (2007). *Visibilización, identidad y pertenencia: representaciones y voces del aborigen chaqueño en el discurso periodístico*. Trabajo final inédito del Posdoctorado en Semiótica / Literatura / Análisis del Discurso / Comunicación del Programa Multidisciplinario de Formación Continua para Doctores en Ciencias Sociales, Ciencias de la Comunicación, Humanidades y Artes del CEA (Centro de Estudios Avanzados), Universidad Nacional de Córdoba; (2007b). Las representaciones del aborigen chaqueño en el discurso periodístico. Porosidad y permeabilización de los espacios mediáticos. Paper para

la VI Bienal Iberoamericana de Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba; (2008a). Interferencias, vacilaciones, traducciones: Sobre los modos de representar la violencia en fronteras culturales. En *Konvergencias*. Revista de filosofía y culturas en diálogo, VI, 17, 1º Cuatrimestre 2008, Capital Federal. Recuperado de www.konvergencias.net/index.htm; (2008 b). *El discurso y la práctica de la hechicería en el NOA: Transformaciones entre dos siglos. Contribución al estudio de la heterogeneidad cultural*. Córdoba: Alción Editora; (2009). Decir, mirar, interpretar: Acerca de los modos de construir la verdad y la diferencia en una situación colonial (Paracuaria, siglo XVIII). En Palermo, Z. y Cebrelli, A. (coord.) *Colonialidad del poder: Discursos y representaciones*. Salta: CEPHIA-INSOC, (2014) Representaciones de jóvenes mujeres wichí en medios y en la industria cultural. Otridad (es) y trayectos (des) encontrados. En Bergesio, L., Burgos, R. y González Pérez, C. (Comp.) *Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia*. Ciudad de la editorial: San Salvador de Jujuy; (2017). Representar Comunicar en y desde las fronteras. Apropiaciones tecnológicas de las comunidades Kolla y Wichi. En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, (51), 59-70; (2018). Hacia una epistemología fronteriza y situada para la comunicación. Redes, saberes y articulaciones otras. En *Cuadernos De Humanidades*, (29), 19-42. Recuperado de <http://humani.unsa.edu.ar/cdh/index.php/CDH/article/view/7>; (2019). Representaciones sociales, política e identidades. Curso en el marco de la *Maestría en Comunicación Social*, de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

Cebrelli A. y Arancibia V. (2004). Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales. En *Revista Virtual Perspectivas*, marzo/abril. Recuperado de www.imagine.com.ar/perspectivas; (2005). *Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer* Salta: CEPHIA-CIUNSa; (2006a). Activistas políticos, cultores de la violencia y profesionales del caos. Los rostros diversos del piquete. En C. Ricci y G. Geirola (Editores) *¡Dale no más, dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del Siglo XXI. Voces, ciudades y lenguajes*. Bs. As.: Nueva Generación; (2006b). *Las representaciones: entre el enmascaramiento y las espectralidades. Política, publicidad y medios*. Paper leído en las V Jornadas de Periodismo y Comunicación, UNJu, Jujuy; (2007). *Sobre el espesor temporal de las representaciones sociales en el discurso periodístico. Los aborígenes en la prensa local:*

2006-2007 y 1859. Paper para las Jornadas Interescuelas de Historia, UNT, Tucumán; (2008a). Representaciones, temporalidad y memoria colectiva. Una propuesta para anclar el discurso informativo en la historia. En *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, (59), La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP; (2008b). Las tram(p)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios. En *Actas de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Rosario: UNR. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Arponencia%20arancia-cebrell%20ok.pdf>; (2010). Palabras (entre)cruzadas, imágenes (des)encajadas Regímenes de visibilidad de los Pueblos Originarios de San Martín del Tabacal. En *Actas XII Congreso de Redcom Mendoza*: UNCuyo; (2011a). *Luchas y transformaciones sociales en Salta*. Salta: Agencia de Ciencia y Técnica y CEPIHA; (2011 b). Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera. En *Reflexiones Marginales* (10), 3 – 5; (2013). Representaciones nodales y narrativas nacionales. Las luchas por las significaciones de las representaciones nodales. Clase N° 9 del Curso *Representaciones sociales y comunicación*, Maestría en Ciencias Sociales, Bs.As.: UNQ.

Cebrelli, A. y Palermo, Z. (2009). *Colonialidad del poder. Discursos y representaciones*. Salta: U.N.Sa.- CEPIHA.

Cebrelli, A. y Rodríguez M. (comp.) (2013). El mapa de los susurros. Representaciones mediáticas de la desigualdad y de la diferencia. En *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura* (76). La Plata: FPyCS - UNLP.

Colombes, A (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ed. del Sol-CLACSO

Comolli, J.L. (2007). *Ver y Poder*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería; (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg.

Coria, C. (2012). *El sexo oculto en el dinero: formas de la dependencia femenina*. Barcelona: Androginias.

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Cuñarro, Mariana (2019). Estereotipos. En *Cuadernillo 2. En torno al análisis de los discursos*. Buenos Aires, UBA, CBC, Semiología (Cátedra di Stéfano). Sede Ciudad Universitaria. Coordinadora: María Cecilia Pereira, 127-129

Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.

Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI -CLACSO Ediciones.

Chartier, R. (1992). El mundo como representación. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 45-62; (1996). Poder y límites de la representación. *Marin el discurso y la imagen*. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manatial, 73-101.

De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana; (2000). *La invención de lo cotidiano. I.- El arte de hacer*. México: Univ. Iberoamericana.

De Laurentis, T. (1992). Repensando el cine de mujeres. Teoría Estética y Feminista. En *Debate Feminista*, Año 3, Vol. 2, marzo.

De Souza Santos, B. (2005) *Reinventar la Democracia. Reinventar el Estado*. Bs. As: CLACSO; (2019). *La tragedia de nuestro tiempo es que la dominación está unida y la resistencia está fragmentada* (Entrevista). En *Diario El Salto*. 19/05/2018. Recuperado de

<https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-boaventura-sousa-tragedia-nuestro-tiempo-dominacion-unida-resistencia-fragmentada>

Deleuze, G. (1987). La imagen tiempo. En *Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós; (2005). La imagen-movimiento. *Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; (2015). *Cuando Las Imágenes Toman Posición*. Madrid: Editorial Visor.

Dotta Ambrossini, J. (2015). La visualidad como objeto: giro pictórico y los estudios de la cultura visual. En *Revista Dixit* (22), 38-49. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/351295208/El-giro-pictorico-y-los-estudios-de-la-cultura-visual-de-Javier-Dotta-Ambrosini>

Dubois, P. (2001). *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas; Universidad de Buenos Aires.

Durkheim, E. (1968). Las representaciones colectivas como nociones-tipo en la que participan los individuos. En: *Las formas elementales de la vida religiosa*. Bs. As.: Editorial Schapire, 442-449.

Echenique A. (2009). Documental Máscaras Chané - En *Las partes del todo Norte*. Buenos Aires: Canal (á) PRAMER; (2015a). Bárbara Sarasola Day. Directora de cine. En *Entrevistas en el aula*. Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación- UNSa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SianQbLDjBQ&list=PLIxz8rnLVXVPvgY-PANrTBd9ZqnNYABk>; (2015b). Daniela Seggiaro. Directora de Cine. En *Entrevistas en el aula*. Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación- UNSa. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=QrgJ21F_T0&list=PLIxz8rnLVXXiolXX3SvwnQTz

1rR7HW0t; (2015c). Lucrecia Martel. Directora de Cine. En *Entrevistas en el aula*. Cátedra de Teoría y Práctica de Cine y Video – Carrera de Comunicación- UNSa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XLYiGpVcyrE&list=PLIxz8rnLVXVkwOGZAwKLeDfKm07xC4PW>; (2017). La Yolanda de Seggiaro. En Alejandra García Vargas y Melina Goana (compiladores) *Figuras y metáforas del Nordeste Argentino*, 165-177. San Salvador de Jujuy: Editorial Avesol; (2018). Representaciones sobre las relaciones sociales de “las fincas” en el cine salteño. *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, (6), 143-157.

Eco, U. (2004). La belleza es un régimen represivo. En diario Clarín. Recuperado de: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/umberto-eco-belleza-regimen-represivo_0_H1WZxGo1AFe.html; (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.

Elías, N. (1996). *Sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica; (1989). *El Proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2015). Autoetnografía: un panorama. En *Astrolabio*, 0(14), 249 -273. Recuperado de <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>

Evans, J. y Stuart, H. (1999). *Visual Culture*. Londres: The Reader.

Fernández Bravo, A. (2008) “Clase 6. Regímenes de visibilidad. Imágenes de los indígenas en la formación de la identidad colectiva argentina”. Material *online* del Curso “Educación, imágenes y medios” de la *Diplomatura Superior en Educación, Imágenes y Medios* Bs. As.: FLACSO.

Ferreira, M.E. (2014) La enunciación documental. Entre el gesto y la recreación. En *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* / Laura Abratte ... [et. al.] - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Ferri, C. (2018). Operativo Independencia: el ensayo general del genocidio Orquestado por el Ejército y aprobado por el gobierno peronista, el operativo comenzó catorce meses antes del golpe y convirtió a Tucumán en una avanzada del genocidio. En *La Izquierda Diario*. 05/ 02/2018. Recuperado de <http://www.laizquierdadiario.com/Operativo-Independencia-el-ensayo-general-del-genocidio>

Flores Klarik, Mónica (2010). De la representación del salteño y sus tradiciones a la construcción de los primeros discursos del turismo (1910-1945), En Sonia Álvarez Leguizamón (Comp.) *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*. Salta: Cephia, Facultad de Humanidades Salta.

Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

García Vargas, A. (editora). (2015). *Territorios y sentidos de ciudad: San Salvador de Jujuy, la capital provincial*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu; (2017a). *Producción social del espacio urbano y configuraciones culturales. Sentidos de ciudad en narrativas audiovisuales contemporáneas de San Salvador de Jujuy*. Tesis Doctorado en Comunicación Social. Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC. Córdoba; (2017b.). *Fotogramas da pátria audiovisual: diversidade étnica e projeto nacional em dois curtas comemorativos do Bicentenário argentino*. En Klein, C. y Wendel de Camargo, Hertz (editores). *Mitos, mídias e religiões na cultura contemporânea*. Londrina, Syntagma, 191 - 208. Recuperado de <http://www.syntagmaeditores.com.br/Livraria/Book?id=1043>; (2017c). *La puerta de Latinoamérica (desde las rutas argentinas)*. San Salvador de Jujuy en geografías culturales amplias. En *Folia Histórica del Nordeste* (30), 95 - 124. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas - FH – UNNE.

García Vargas, A. y Gaona, M. (comp.) (2017d). *Metáforas y figuras del Noroeste Argentino*. San Salvador de Jujuy: AveSol.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Giddens, A. (2007). *Sociología*. Madrid: Alianza editorial; (2002). *Modernidad e identidad*. Madrid: Alianza.

Gil, N. y Ulm, H. (2015). El tiempo, las imágenes. Cuestiones en torno al arte contemporáneo. En *Perspectivas en torno al arte contemporáneo*. Neuquén: Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura; Salta: Ediciones de la Galería Fedro, 94 – 100.

Giordano, M. y Méndez, P. (2004). Cristales de la memoria. Imaginario étnico en la fotografía familiar chaqueña. En *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen, 135- 152.

Godard, J.L. (2007). *La Historia del Cine*. Andalucía: Caja Negra.

Goffman, I. (1994). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Bs. As.: Amorrortu.

Gómez, L. (2007). Los relatos a la hora de la siesta. En *Tramas de la comunicación y de la cultura. Nuevo cine argentino: las formas de su irrupción (58)*, pp.19-22; (2009). Nuevas razones de Imagen. Un estudio sobre Lucrecia Martel y el cine argentino contemporáneo. V *Jornadas Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. (2014). *Lucrecia Martel- Cine y Cultura*. Tesis doctoral en Comunicación. FPYCS. Universidad Nacional de la Plata (UNLP).

Grimson, A. (2000). *Campos de interlocución en Interculturalidad y comunicación*. Bs. As.: Norma; (2010). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Buenos Aires: Arci-Clacso; (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Bs As.: Siglo XXI; (2012). *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Bs As.: Siglo XXI.

Grimson, A. y Jelin, E. (comp.) (2006). *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos*. Bs. As.: Prometeo.

Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*. Bs. As.: Norma.

Guarini, C. (2010). Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía “imperfecta”. En *Revista Imagofagia* – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Recuperado de www.asaeca.org/imagofagia; (2014a). Nuevas formas de la etnografía fílmica, *e-imagen Revista 2.0*, Editorial Sans Soleil, España-Argentina. Recuperado de [file:///C:/Users/Ana%20Echenique/Downloads/CONICET_Digital_Nro.85264bf4-74ac-47ae-826d-d9e65a7b1a83_A%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Ana%20Echenique/Downloads/CONICET_Digital_Nro.85264bf4-74ac-47ae-826d-d9e65a7b1a83_A%20(1).pdf)

Guarini, C. y De Angelis, M. (coord.) (2014 b) *Filmando la alteridad. Antropología e imagen. pensar lo visual*. En Guarini C. y De Angelis M. (edit) Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones pp. 113-121.

Gubern, R. (1998). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen; (2002) *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

Hall, S. y Paul D. (2003). *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Hall, S. y Jefferson T. (ed.) (2010). *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la Postguerra*. La Plata: Observatorio de Jóvenes, comunicación y medios, UNLP.

Hallbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zargozas.

Halfon, M. (2013). Nosilataj/la belleza de Daniela Seggiaro. Historia del pelo. En *Página 12 - Suplemento Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/91>

Haraway, D. (1991). Saberes situados: El problema de *La Ciénaga* en el Feminismo y el problema de una mirada parcial. En *De Género a Mujer*. Centro Editor de América Latina; (1993). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. España: Ediciones Cátedra.

Harvey, D. (1998). *La experiencia del espacio y el tiempo. En La condición de la posmodernidad*. Bs. As.: Amorrortu.

Higgins, P. (2018). Puedo elegir entre proteger la Tierra o dejar que sea destruida. En *vida Sana*. Recuperado de <http://vidasana.org/noticias/polly-higgins-puedo-elegir-entre-proteger-la-tierra-o-dejar-que-sea-destruida>

Hora, R. (2002). *Los terratenientes de la pampa argentina: una historia social y política, 1860- 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jameson, F. (1995). *La Estética Geopolítica. Cine y Espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Paidós.

Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 221- 248; (2007). *Ojos abatidos*. Madrid: Akal.

Jodelet, D. (1976). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En Moscovici, S. *Psicología social, Pensamiento y vida social*. Barcelona: Paidós; 469- 494.

Jost, F. (1987). Propuesta para una narratología comparada. En *Discurso* (2), 21-32; (2002) *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Bs. As.: Catálogos.

Justiniano, M.F. (2008). *La élite salteña, 1880 -1916. Estrategias familiares y evolución patrimonial*. Tesis de Doctorado en Historia Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Kratje, J. (2012). La mirada en disputa. Figuraciones fílmicas de la corporalidad de mujeres en *La casa del ángel* (1956), de Leopoldo Torre Nilsson. Ponencia presentada en *el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Recuperado de http://asaeca.org/aactas/kratje__julia_-_ponencia.pdf

Laclau, E. y Mouffe, Ch. (1988). Deconstrucción, Pragmatismo y Hegemonía. En *Deconstrucción y Pragmatismo*. Buenos Aires: Paidós, 17-43; (2003). *Hegemonía y estrategia socialista*. México: FCE.

Lagarde, M. (2013). Desmontando el mito del amor romántico (Conferencia). Concejalía de Feminismo y Diversidad Fuenlabrada-México Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1jTO1XlduTU>

Lalive D'epinay, CH. (2008). La vida cotidiana: Construcción de un concepto sociológico y antropológico. *Sociedad Hoy*, (14), 9-31 Universidad de Concepción: Concepción, Chile. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90215158002>

Laudano, C. (2010). Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación. En Chaher, S. y Santoro, S. (editores) *Las palabras tienen sexo II. Herramientas para un periodismo de género*. Buenos Aires: Artemisa, 40-54.

Le Breton, D. (2012). Por una antropología de las emociones. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. (10), 69-79. Recuperado de <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewFile/208/145>

Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella*. Lima: Horizonte.

Lomillos, M. A. (2005). Reconstruyendo la identidad: Agnès Varda se pasea con su cámara digital. En *Trama y Fondo*, (19), 77-88

López I. (2006). Canon literario y representación de la mujer. En *Cuerpo (s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Córdoba: Ferreyra, 121 – 137; (2013). *Discursos identitarios en las letras del folklore moderno en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli*. (Tesis doctoral en Letras) Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina; (2014). Identidad y ruralidad en el folklore moderno en Salta. En *Revista Andes*, (25). Salta. Recuperado de <http://www.icsoh.unsa.edu.ar/numeros-andes/andes-2014-25/>

Lotman, J. (1979). *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: GG; (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

Loureiro, Á. (2006). Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible. En Russotto (compiladora) *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Equinoccio / Universidad Simón Bolívar, 56-71.

Lutz, C. A. y Abu-Lughod, L. (Eds.). (1990). *Studies in emotion and social interaction. Language and the politics of emotion*. Cambridge University Press; Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Marin, L. (1993). Poder, representación, imagen. Las tres fórmulas. En *Prismas, Revista de historia intelectual* (13), 135-153.

Martel, L. (2013). *Apuntes Taller sobre sonido y narrativa* dictado en Salta. Recuperado de www.plataformaaras.com.ar; (2018). Entrevista a Lucrecia Martel por Correspondencia. Laberinto en el oído. En *Dossier: Sonorama* (5). Recuperado de

<http://correspondenciascine.com/2018/05/laberinto-en-el-oido-entrevista-a-lucrecia-martel/>;
(2019 a) Lucrecia Martel, contra el feminismo de los superhéroes. En *Clarín* Recuperado de
www.clarin.com/espectaculos/cine/lucrecia-martel-feminismo-superheroes_0_CiPqmYSbq.html;
(2019). No iré a la proyección de gala de Polanski. En *Diario El País*. Recuperado de
https://elpais.com/cultura/2019/08/28/actualidad/1566992342_141514.html

Mata de López, S. (2005). *Tierra y poder en Salta: el noroeste argentino en vísperas de la independencia*. Salta: CEPIHA.

Martín-Barbero, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural, en *Revista Comunicación y Cultura* N° 10, Vol. 10, México; (1999). *Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina*. Colombia: AMBITOS, 7-21; (2003a). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello; (2003b). *La educación desde la comunicación*. Bs. As.: Norma; (2004). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bs. As.: FCE; (2011). Reubicando el campo de las audiencias en el descampado de la mutación cultural, en Jacks, Nilda (coord.) *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito: Quipus CIESPAL, 457 - 472.

Metz, C. (1972). *El análisis de las imágenes*. Bs. As.: Tiempo contemporáneo; (1973a). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Editorial Tiempo Contemporáneo: Buenos Aires; (1973b). *Lenguaje y Cine*. Planeta: Barcelona.

Miranda, M. E. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Tesis de Lic. en Comunicación Social. Universidad de Buenos Aires.

Mirzoeff, N. (1998). What is visual culture? En Mirzoeff N. (Ed.) *Visual Culture Reader*, 3-13 Londres: Routledge; (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Mitchell, W. (1994). *Picture Theory*. Chicago, IL: University of Chicago Press; (2005). No existen medios visuales. En: J.L. Brea (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 17- 25.

Moscovici, S. (1979). La representación social: un concepto perdido. En *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Bs. As: Huemul, 27-44.

Moxey, K. (2003). Nostalgia de lo real. La problemática de la situación de la historia del arte con los estudios visuales. En *Estudios visuales*, (1). Barcelona: Serbal, 41-59.

Moyano, E. (2011). Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX. En *Ensayos*. Salta, Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia de Salta.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

Nava Le Favi, D. (2013). *La construcción del imaginario salteño respecto al culto de la Virgen del Milagro y la Virgen del Cerro en Salta. Identidades, actores sociales, conexiones y aristas de dos hechos religiosos locales*. Tesis en Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Salta, Argentina. Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades.

Neiburg, F. (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial; (2014). Un realismo negligente. El cine de Lucrecia Martel. En Bettendorff P. y Pérez Rial a. (eds.). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería, 69-83.

Palermo, Z. (Coord.). (2002). *Texto Cultural y Construcciones de la Identidad. Contribuciones a la interpretación de la "imaginación histórica" (Salta, Siglo XIX)*. Salta: CEPIHA; (Coord.). (2006a). *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Córdoba: Ferreyra Editor; (2006b). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción editora.

Palermo, Z. y Mata S. (2011). *Travesía discursiva: representaciones identitarias en Salta: siglos XVIII XXI*. Rosario: Prohistoria.

Paulinelli, M. (comp.) (2005a). *Poéticas en el cine argentino (1995-2004)*. Córdoba: Comunicarte; (2005b). *Cine e imaginario. Algunos films de fin de siglo*. Córdoba: Comunicarte; (2006). *Cine y Dictadura*. Córdoba: Comunicarte.

Paz Gago, J.M. (1999). Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine. En Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds. *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor, 197-212.

Peña, F., Félix-Didier, P. y Luka, E. (2003). Lucrecia Martel. En Peña, F. (editor). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Latingráfica, 117-125.

Perera, M. (1999). *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*. Informe de investigación. La Habana: CIPS; (2005). *Sistematización crítica de la teoría de las Representaciones Sociales*. Tesis doctoral en Ciencias Psicológicas. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. Ciudad Habana, Cuba.

Pérez Zabala, V. (2019). Lucrecia Martel alza la voz. En diario *La Nación*. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/lucrecia-martel-alza-voz-nid2294163?fbclid=IwAR1QGtFYixtCTVYKpc6ObAo6PkKOzrWfgPhEwL82DPdvbNtcF9QEfLAb_XI

Peirce, Ch. (1974). *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Punte, M. J. (2013). Destrenzando ataduras: Construcción de la voz en off en Nosilatiaj. La belleza. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 25, 26 y 27 de septiembre de 2013, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3445/ev.3445.p

Rangile V. (2007). *El cine argentino de hoy. Entre el Arte y la Política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Ravaschino, G. (2001). La ciénaga. En *Cineismo*. Recuperado de <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>

Reguillo, R. (2001). Imaginarios locales, miedos globales: construcción social del miedo en la ciudad, en *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, (17), Caracas, Universidad Simón Bolívar, 47-64; (2002). Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de la representación paper leído en la 23 Conferencia Internacional de la Asociación Internacional de Estudios de Comunicación, Barcelona; (2008). Formas de saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal. En Grimson, A. *Cultura y neoliberalismo* Bs. As.: CLACSO, 91-120; (2008). *Políticas de (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia*. Buenos Aires: FLACSO.

Restrepo, E. (2015). Identidades, conceptualizaciones y metodologías. En *Intervenciones en teoría cultural*. Cali: Editorial UC., 93 - 105; (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Reza J.(2013). Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. En *Cinemás d'amérique latine* ; 122-129. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cinelatino/283?lang=en>

Rich, B. (2001). Making Argentina Matter Again. En *The New York Times*, Nueva York: 30 de septiembre 2001.

Rincón, O. (Comp.) (2005). *Del Consumidor al Ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.

Rivera Cusicanqui, S. (1997). La noción de derecho o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia. En *Temas Sociales. Revista de Sociología*. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz; (2010). *Ch'ixinakaxUtxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rodríguez, S. (2001). “Indios”, “coyas” y “chinas carnavaleras”: imágenes de la exclusión social representada en el film *La ciénaga de Lucrecia Martel*” paper leído en las *VII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*. Setiembre de 2001, Salta.; (2014). El cine en clave regional. Ponencia presentada en *Primeras Jornadas Regionales y Terceras Jornadas Internas de Antropología*. Mayo 2014. Facultad de Humanidades UNSa. Salta.

Rodríguez, M. G. (2011). Palimpsestos: Mapas, territorios y representaciones mediáticas en Cebrelli, Alejandra y Arancibia, Víctor (editores). En *Reflexiones Marginales (10) Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera*. México: UNAM. Recuperado de www.reflexionesmarginales.com

Rolnik, S. y Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Rolnik, S. (2020). Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo. En *Diario digital femenino*. Una Cuestión de Género. Recuperado de <https://diariofemenino.com.ar/suely-rolnik-hay-que-hacer-todo-un-trabajo-de-descolonizacion-del-deseo/>

Rose, G. (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE.

Rossel, U. (2012). Un viaje revelador al corazón de la comunidad wichí. En *Revista Ñ*, Recuperado de [/www.clarin.com/cine/el-etnografo-ulises-rosell_0_H18-vr1hvme.html](http://www.clarin.com/cine/el-etnografo-ulises-rosell_0_H18-vr1hvme.html)

Russotto, M. (compiladora). (2006). *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Equinoccio / Universidad Simón Bolívar.

Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. En *laFuga*, 12. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

Sánchez Villareal, F. (2018). *Mis películas también están en el terreno de lo inútil: Lucrecia Martel*. Recuperado de https://www.vice.com/es_latam/article/43bv4n/mis-peliculas-tambien-estan-en-el-terreno-de-lo-inutil-lucrecia-martel.

Sarah, B. (2019) Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo. En *El Salto*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-suely-rolnik-descolonizar-deseo>

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado-Cultura de la memoria y giro subjetivo-Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Saavedra, M. N. (2018) Habitar el barrio Gauchito Gil de Salta (2009-2017) disputas y negociaciones por ‘trazar’ el espacio en vinculación a las formas de construcción fronterizas y a los modos de resistir. En Cebrelli, A. y Bocco, A. (coordinadoras) *Cuadernos de Humanidades, Dossier Estudios de Fronteras* (29). Recuperado de <http://humani.unsa.edu.ar//cdh/index.php/CDH>

Schütz, A. (2003). *El problema de la realidad social: Escritos I*. Buenos Aires: Amorrortu

Schwarzböck, S. y Salas, H. (2001). El verano de nuestro descontento. Género y violencia en La Ciénaga. En *El Amante* (108).

Sedeño, A. M. (2011). *Contra el concepto de autoría fílmica: cine opensource, cine colaborativo, cine sin autor*. En Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna.

Segato, R. (1998). Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global en *Serie Antropología* (234). Brasilia: UnB; (1999). El vacío y su frontera: La búsqueda del otro lado en dos textos argentinos paper leído en el *Seminario Internacional Fronteras, naciones e identidades* que se realizó en el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social) en Buenos Aires; (2007). En Busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial en *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad*. Bs. As.: Prometeo, 71-97; Segato R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños; (2017). Abordajes de género desde un pensamiento situado. En *Seminario de posgrado Pensamiento Situado: Epistemología, Metodología e Intervención desde Pensadores Americanos*. Facultad de Trabajo Social. Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de <http://entredichos.trabajosocial.unlp.edu.ar/2017/10/20/rita-segato-abordajes-genero-desde-pensamiento-situado/>

Seggiaro, D. (2013). Historia del pelo. En *Página 12/ Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8833-2013-05-12.html>

Siles, B. (2000). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. En *Caledoscopio. Revista Audiovisual*. Valencia: CEU - Universidad Cardenal Herrera. Recuperado de https://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/contenedor_txt.php?id=7

Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Abanico editores.

Silva, N. (2013). Deshora. En *Hacerse la crítica* – Recuperado de <http://www.todaslascriticas.com.ar/pelicula/deshora>

Simmel, G. (2012). *El extranjero: sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.

- Simón, G. (2010). *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción
- Simón, G. (directora) (2012). *El vocabulario de Roland Barthes*. Córdoba: Comunicarte.
- Sjogren, B. (2006). *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Soto, M. (2014). Palabras Preliminares. En Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (Edit.). *Tránsito de la Mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería; 9 -15.
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivo*. Buenos Aires: Atuel. 1998.
- Suárez, L. (2018). *La militancia estética de Lucrecia Martel*. APU. Agencia de periodismo militante., 1-3.
- Tassara, M. (2001). *El castillo de Borgonia. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.
- Taubin, A. (2001). Temples of the Familiar. En *The Village Voice*: Nueva York. Recuperado de <https://www.villagevoice.com/2001/10/02/temples-of-the-familiar/>
- Traversa, O. (1988). *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Triquell, X. (2005). *La estructura narrativa del filme: un modelo de análisis*, material elaborado para la Cátedra de Cine y Narrativa, Departamento de Cine, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC; (2013). Cap. 7: La problemática de la enunciación audiovisual en *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*. Córdoba: Editorial Brujas, 79-90.

Ulm, H. (2010). *Miradas dislocadas*. Ponencia presentada en el Congreso ASAECA. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento; (2016). La herida cinematográfica. En *la Fuga*, 18. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/la-herida-cinematografica/788>

Valdez, Ch. (2008). Expresión autoetnográfica: consciencia de oposición en las literaturas de los Estados Unidos. En *Revista de Antropología Social* (17), 73-94.

Varea, F. (2008). *David Oubiña: El cine de Martel demuestra que lo siniestro está en lo cotidiano*. Recuperado de <https://espaciocine.wordpress.com/2008/12/05/david-oubina/>

Verón, E. (1978). Discurso, poder y poder del discurso. En *Anais do Primeiro Coloquio de Semiótica*. Río de Janeiro: Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro; (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa; (1997). *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires.

Villagrán, A. (2006). *Salteñidad, estrategias, políticas, imágenes y símbolos. Escenarios 1995-2005*- Tesis de Licenciatura en Antropología. Facultad de Humanidades – Universidad Nacional de Salta; (2010). El General Gaucho. Historia y representaciones sociales en el proceso de construcción del héroe Güemes. En Álvarez S. (Comp.) *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, 23 - 50. Salta: CEPHIA; (2011). Como una cadena que nunca se corta. Horizontes de pasado, entramados de poder y visiones subalternas, 261-296. En Cebrelli, A. y Arancibia, V. (coords. Y edits.) *Luchas y Transformaciones sociales en Salta*. Salta: CEPIHA UNSa; (2013). *Un Héroe Múltiple. Güemes y la apropiación social de pasado en Salta*. Salta: EUNSa; (2014). La Finca, el tiempo y los eventos en Animaná. Un acercamiento al pasado-presente de los Valles Calchaquies, Salta. En *Revista Memoria Americana* 22 (2), julio-diciembre 2014, 147-182.

Waburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Yagüe, P. (2018). *Engendros*. Buenos Aires: Hecho atómico ediciones.

Yemayel, M. (2018). El ojo extraterrestre. En *Gatopardo*. Recuperado de <https://gatopardo.com/reportajes/entrevista-lucrecia-martel/>

Zabala L. (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. En *Razón y Palabra* (46). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

Zizek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Bs. As.: Siglo XXI.

Zullo-Ruiz, F. (2006). El “Nuevo” cine argentino: Forzando la mirada. En Ricci, C. y Geirola, G. (coords.) *¡Dale Nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 163-175.

Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

Corpus

Eibuszyc F., Sarasola-Day B., Hendrix J., Hoel D., Werner D. (productores). y Sarasola Day B. (directora). (2013). *Deshora*. Argentina, Colombia y Noruega: Pucará Cine, Antorcha Films, Faction Film, Werner Cine.

Stanic L. (productora). y Martel L. (directora) (2001). *La Ciénaga*. Argentina: Wanda Visión S.A., Películas 4k, Code Red, Cuatro Cabezas, TS Producciones.

Urtizberea A. (productor) y Seggiaro, D. (directora). (2012). *Nosilatiaj/la belleza*. Argentina: Patagonik Film Group y Vistas del Sur

Otros films

Arroz A. (productor) y Arroz A. (director). (2005). *Luz de Invierno*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

Catrani C. (productor) y Lah V. (directora). *Las furias*. (1960). Argentina: Lumiton

Echenique A. (productora) y Barbatti J. (director) (2006a). *El Cuchi y el Barba*. Argentina: Dos Mates – PRAMER; (2006b). *Gauchada Norteña*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2006c). *Las Zambas de Botelli*. Argentina: Dos Mates – PRAMER; (2006d). *Postales del Norte*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2006e). *Espejos de América*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2007a). *Camino del Inca*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2007b). *Cantos de Origen*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2007c). *Artesanía Gaucha*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2007d). *Hollywood en Salta*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2007e). *La Fiesta de la Chicha*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2008a). *Carnaval Norteño*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2008b). *Rockeros al Norte*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2008c). *Cineastas Salteños*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2008d). *Video Arte salteño*: Dos Mates - PRAMER; (2008e). *Patrimonio Arquitectónico*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2009a). *La Danza del Suri*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2009b). *Tejedoras Toldeñas*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2009c). *Tejidos Chaguar*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2009d). *Momias de Llullaillaco*. Argentina: Dos Mates - PRAMER; (2009e). *Relatos del Ingenio*. Argentina: Dos Mates – PRAMER.

Echenique A. (productora) y Álvarez S. (director). (20017). *Comunicación Godard*. Argentina: CODESOC – LAPAE - UNSa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=r2YmARq11AQ>

Maristany J., Avila B., Muñoz L., Dubois M. (productores) y Herrera Córdoba M. (director). (2009). *Criada*. Argentina: El Calefón Cine y Habitación 1520 Producciones.

Martel L. (productora) y Martel L. (directora). (1995). *Rey Muerto*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

Muiño E., Alippi E., Petrone E., Magaña A. (productores) y Demare L. (director). (1942). *Guerra Gaucha*. Argentina: Artistas Argentinos Asociados y Estudios San Miguel.

Prelorán J. (productor) y Prelorán J. (director). (1969). *Hermógenes Cayo*. Argentina: Fondo Nacional de las Artes y UNT.

Rey P. (productor) y Rossel, U. (director). (2012) *El etnógrafo*. Argentina: Fortunato Films.

Stantic L. (productora) y Bemberg M. L. (directora). (1982). *Señora de Nadie*. Argentina: Lita Stantic Producciones; (1984) *Camila*. Argentina: Lita Stantic Producciones.

Stantic L. (productora) y Martel L. (directora). (2004). *Niña Santa*. Argentina, España e Italia: Lita Stantic Producciones.

Torres Nilsson L. (productor) y Torres Nilsson L. (director) (1972). *Güemes, la tierra en armas*. Argentina: Productora Cinematográfica Cerrillos SRL.

Fotos e imágenes

Afiche *La Ciénaga*, (2001). Recuperado de
<https://www.programaibermedia.com/proyectos/la-cienaga/>

Afiche *Nosilatiaj/ la Belleza*, (2012). Recuperado de
<https://www.filmaffinity.com/es/film809852.html>

Afiche *Deshora*, (2013). Recuperado de:
<http://mottif.com/proyecto.php?esec=U9wzSjJn00ZBYbNBVvgB>

Fotografía de la cabellera de Rosmarie Segundo, (2011). Recuperada de
<https://www.ambito.com/edicion-impres/presencia-criolla-la-berlinale-juvenil-n3719989>

Imagen Óleo de Gauguin - *Te Tamari no atua*, (1896). Recuperada de
https://www.google.com/search?q=Imagen+2:+%C3%93leo+de+Gauguin+-+Te+Tamari+no+atua,+1896&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=6-6Wi9BBNa-ZiM%253A%252Cm59r9WQO-edsgM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kTnRvfFXdEV5X7BKgDu0AVCJBK1bg&sa=X&ved=2ahUKEwjUv5eMqvDnAhVke7kGHQM0DrAQ9QEwAHoECAoQBQ#imgsrc=6-6Wi9BBNa-ZiM

Kullman, M. (2012). *Nosilatiq/la belleza. Hauptarsetellerin Rosmarie Segundo und Regisseurin Daniela Seggiaro. Internationale Filmspiele Berlin*. Recuperado de
https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2012/02_programm_2012/02_filmdatenblatt_fuer_crawler.html?film_id=20126711&mode=boulevard&item=23360